3 1761 09545815 4

V. SUÁREZ
PRECIADOS 48
MADRID

Ver página 85 a 94

CALIXTO OYUELA

ESTUDIOS LITERARIOS

De los Anales de la Academia de Filosofía y Letras, tomo IV

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE CONI HERMANOS
684, PERÚ, 684

1915

LS.
0985e

CALIXTO OYUELA

ESTUDIOS LITERARIOS

De los Anales de la Academia de Filosofía y Letras, tomo IV

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE CONI HERMANOS
684, PERÚ, 684

1915

287594
23 . 5 . 33

ESTUDIOS LITERARIOS

COLÓN Y LA POESÍA

I

Ningún acontecimiento, entre cuantos en el orden natural registra la historia del género humano, parece más digno y capaz de encender y ejercitar las facultades poéticas que aquel único y estupendo acontecimiento que, según la elocuente expresión de Humboldt, completó la imagen de la tierra, reveló al hombre la armonía del mundo, y se conservará siempre brillante en la memoria de los más remotos siglos. Ninguno parece tampoco, a primera vista, por la riqueza de sus elementos poéticos, tan accesible a la inspiración artística en sus más amplias y varias manifestaciones. Ya Chateaubriand, a quien tan hermosas páginas ha inspirado América, en *El genio del cristianismo* afirma que las cruzadas y el descubrimiento del Nuevo Mundo son los más hermosos temas de poema épico que ofrece la historia. Y así ha sucedido, que desde los años más próximos al maravilloso suceso hasta nuestros días, la poesía, la música, la pintura y la escultura no han cesado de rendirle homenaje en casi todas las naciones modernas. El descubrimiento de un mundo nuevo y la figura sublime a quien principalmente se debe, han sido y son todavía un tema predilecto de la poesía y las bellas artes. Ellos han inspirado

siempre amor vehemente y ejercido una fascinación irresistible sobre los ingenios más diversos por su carácter y categoría.

La poesía, a la cual he de contraer exclusivamente mi atención en este estudio, ha contribuído a ese torneo secular por medio de sus más diversos géneros: la epopeya, la leyenda, el poema dramático, el drama y la lírica en sus varias especies.

Y si ha de ser fundamental y completo el recuento de los elementos estéticos que a través de las letras han honrado al genovés insigne y a su magna empresa, es menester también hacer mérito, aunque sea de paso, de algunas obras históricas que, ya sea accidentalmente, o ya en su conjunto armónico, sin mengua de la verdad histórica ni de la utilidad científica, y con sólo beneficiar la rica veta artística que la mina histórica contiene, respetando esa dulce hermandad que los griegos consagraron entre Caliope y Clío, han logrado darnos una noble impresión estética de la gloriosa y trascendental odisea. Los primitivos cronistas e historiadores de Indias españoles, a vueltas de mil prolijas menudencias, de su tosco y desaliñado estilo, y en suma, de su falta de arte literario, nos encantan en ocasiones con la frescura y el candor pintoresco de sus relatos y con la observación directa y personal de la naturaleza, gráficamente manifestada. Colón mismo fué el primer poeta, en su *Diario* y sus cartas, de su magnífica hazaña, por el encanto, ingenuidad y gracia, el amor, el entusiasmo lírico y el profundo sentimiento de la naturaleza con que ensalza y describe la región virgen y espléndida que acababa de revelar al mundo. Una de esas antiguas crónicas, la de Juan de Castellanos [1], está escrita en verso y en lengua de sabor excelente. En medio de su prolija relación, que se lee con agrado, sin duda por aquello que él dice:

De suyo son gustosas las verdades,

1. *Elegías de varones ilustres de Indias.* Las cuatro primeras relatan el descubrimiento de América hasta la muerte de Colón.

no faltan anécdotas, rasgos y ligeras descripciones de verdadera eficacia poética y de un sabor de realidad que, con las gracias de más artístico estilo, desearíamos encontrar con mayor frecuencia en la gran poesía española de la edad de oro. Y hay veces, aunque pocas, en que el cronista se trueca en verdadero poeta aun por el estilo, dejando desprenderse del espeso bosque de sus octavas ráfagas dignas de Garcilaso, como cuando exclama:

¡ Oh aves, que con lenguas esparcidas
Soléis regocijar las alboradas,
En estas selvas frescas y floridas
Por los umbrosos ramos derramadas !

Pero en la vastísima serie de trabajos históricos a que han dado tema Colón y el descubrimiento de América, entre los cuales se cuenta el de Lamartine, superficial y débil, aunque escrito con intención artística, a todos vence y sobre todos a gran distancia se encumbra el debido al ilustre escritor norteamericano Washington Irving [1]. Nuevas investigaciones y documentos podrán rectificar o poner a más clara luz tales o cuales hechos o pormenores de secundaria importancia; pero en lo substancial, en la impresión a la vez histórica y artística del conjunto, en la sencillez y familiar elegancia del estilo, en el elevado e inteligente amor del asunto, nadie puede hasta ahora competir con el admirable relato del escritor mencionado. A través de la obra del historiador, descúbrese en él, sin disonancia ni heterogeneidad alguna, la emoción viva del poeta en una gran corriente de simpatía humana por el gran héroe y la grande empresa que tan prodigiosamente ensanchó la morada y los destinos del hombre. El triunfo de Irving consiste en haber sorprendido la emoción poética en el regazo mismo de la historia, y en comunicárnosla sin desprenderla de él ni un solo instante. Y no sólo resulta su obra inmensamente superior, por la impresión artística, a las demás de su género,

1. *The life and voyages of Christopher Columbus.*

sino también a todos los poemas narrativos que sobre tan gran asunto se han escrito hasta el día [1].

Hay, en verdad, trozos de incontestable mérito en la abundantísima poesía inspirada por Colón y su empresa en diferentes literaturas modernas; pero después de una atenta excursión por sus interminables dominios, he adquirido la convicción de que no existe aún, ni en la épica, ni en la dramática, ni en la lírica (a excepción en ésta del breve y espléndido rasgo de Schiller), la obra definitiva y gloriosa, digna en un todo de asunto tan trascendental y encumbrado. Después de cuatro siglos, el inmortal navegante está aún esperando el cantor de alta estirpe que consagre poéticamente su gloria. ¿Cómo se explica ese extraordinario fenómeno, siendo tan numerosas las tentativas, tan manifiestos la devoción y el empeño, y tan ilustre en ocasiones el ingenio de los que le han llevado la nobilísima ofrenda?

Causas de muy diverso orden han concurrido, sin duda, a tan poco satisfactorio resultado. En primer término, y por lo que respecta a la epopeya, género a que la inmortal empresa parece más especialmente destinada, hay razones de carácter general, que *hacen desesperado* en los modernos tiempos, como observaba Monti, el caso de dicho género. En nuestra época no existe ese candor, esa fe, esa homogeneidad de ideas y sentimientos, indispensables para constituir el ambiente propicio al florecimiento de la verdadera epopeya. ¿Cómo es posible ser el portavoz de mil voces diversas y discordantes? Todo es hoy tema de controversias ardientes, y el criterio histórico con que debe juzgarse a Colón, a España y el descubrimiento, lejos de hacer excepción a esta regla, ha recorrido y recorre todavía una inmensa escala, desde la diatriba más insensata hasta el más delirante endiosamiento. Ni siquiera es posible hoy esa epopeya artificial, pero hermosa, del Renacimiento, por el absoluto deterioro y agotamiento de sus recursos

1. El eminente orador Emilio Castelar acaba de publicar en Madrid una obra sobre Colón, de la cual sólo conozco un hermosísimo capítulo.

y formas tradicionales, que ya en sí mismas no nos inspiran interés alguno.

A estas dificultades se unen las no menores que surgen de las condiciones especiales del tema mismo. La seducción que él ejerce en los poetas es realmente traidora. Accesible y fácil para quien superficialmente lo mira, el descubrimiento de América es, a mi juicio, uno de los temas más difíciles y arriesgados que pueden ofrecerse a la inspiración poética. La misma magnitud del asunto, su trascendencia inmensa y la plena luz de realidad histórica que sobre él resplandece, hacen ya arduo el manejarlo poéticamente, conservándolo a igual distancia de la leyenda y de la verdad trivial. La acción propiamente dicha, el viaje de Colón, es en sí breve y monótona, de más interés psicológico que épico, más propia para la reflexión que para el relato, y dista mucho de guardar armonía con su trascendencia estupenda. Sin desconocer el arrojo sublime que el viaje en sí mismo representa, él es grande ante todo por sus consecuencias, en el antiguo y en el nuevo mundo, en las ciencias filosóficas y experimentales, en la historia y los destinos del orbe. Y esas consecuencias no son en su mayor parte inmediatas; ellas han ido gradualmente desenvolviéndose a través de siglos y en regiones diversas, por donde viene a ser de una dificultad rayana en lo imposible el reducir tan vasto asunto a unidad orgánica, mostrar como embebido en un hecho un mundo y descubrir el punto céntrico y la cumbre altísima desde donde ese panorama inmenso se domine.

El carácter de Colón, por los múltiples y aun contradictorios elementos que lo forman, así como por la clase de dificultades que tuvo que vencer, y por las asechanzas y persecuciones de que fué víctima, es más bien dramático que épico. El carácter épico requiere cierta simplicidad homogénea y en cierto modo simbólica, de que no puede ser ejemplo el alma de ese genio superior, mezcla extraordinaria de inspirado y hombre de ciencia, de místico y positivista, de calculador, político y caballero. Pero la forma dramática representable será siempre estrecha para una acción histórica

tan vasta y trascendente, en la cual la pasión amorosa, generalmente considerada necesaria en el drama, no podría, sin falsedad histórica e incongruencia estética manifiesta, entrar como elemento considerable.

Añádanse a las dificultades antedichas las que nacen, especialmente para los escritores europeos, de la indispensable descripción y pintura directa del Nuevo Mundo, en la que ha de huirse a la vez del convencionalismo y vagas generalidades sin significación alguna y de esos pormenores y menudencias que nada dicen en los grandes conjuntos. Añádase asimismo el inminente peligro de que ciertos adornos y accesorios, que en otra acción menos grandiosa podrían tener importancia, parezcan en esta pueriles e inoportunos, y se concederá sin esfuerzo que, en el orden poético, el poema del gran navegante genovés no ofrece menores escollos de los que ofreció, en el histórico y científico, su descubrimiento inmortal.

Veamos ahora, por orden de naciones, qué camino han seguido y hasta qué altura han llegado los que, en el campo de la épica, la dramática y la lírica, han osado aventurarse en esta magna empresa poética.

II

POEMAS NARRATIVOS

No obstante haber coincidido el descubrimiento de América con la alborada de la edad áurea de nuestra literatura, ni un solo poema épico, entre la considerable cantidad de los que en el curso de dos siglos se compusieron en España, aparece destinado a cantar el gran acontecimiento que transformó la monarquía española en un magnífico y dilatado imperio. No hay motivo alguno para suponer, sin embargo, que ese poema, dado que por entonces se escribiese, hubiera tocado la cumbre de perfección a que no pudieron alcanzar los mejores épicos literarios de España.

Pero si no un poema, no faltó en la edad clásica un noble tributo a Colón y a su obra, rendido por boca del gran poeta Valbuena, en seis brillantes octavas del libro XIX de su *Bernardo*. Resplandece en ellas ese vivo y genial arranque poético, tan espontáneo y tan fresco, que redime, en última instancia, los eclipses de juicio o de gusto de su autor. La grande empresa es proféticamente narrada por el sabio Tlascalán a Bernardo, al anunciar la serie de los reyes de España :

Yo digo de Isabel, por quien Fernando
El reino de Aragón dará a Castilla.
Y ambos, deshecho ya el morisco bando,
Del todo limpia su española silla ;
Y por tan santos medios acribando
El cielo su católica semilla,
Su luz abrirá el alba a nuestra gente,
Y el sol dará en los mundos del poniente.

Hará volar con soberanos fines
Del ligurio Colón los pensamientos,
Que mudando los hombres en delfines,
Domará el mar y enfrenará los vientos ;
Y llegando a las playas y confines
Que a este incógnito mundo dan cimientos,
Alegres, viendo su encubierta gente,
Della cargados volverán a Oriente.

Veránse entonces las estrellas fijas
Que, por la rueda de Ixïón clavadas,
Al Antártico dan vueltas prolijas
Y con la nieve suben escarchadas :
Y la Fortuna y Fama, nobles hijas
Del trabajo y virtud, a un yugo atadas,
De honra y riqueza afeitarán sus teces,
Deidades que se juntan raras veces.

Volverá a renacer el siglo de oro,
Con el que sudará el suelo fecundo,
Y de sus ricas naves el tesoro
Gemir el golfo hará del mar profundo ;

Y estos dioses sin alma, que hoy adoro,
Piedra a ser volverán en nuestro mundo,
Y en el suyo las nuevas maravillas
Nuevos asombros parirá el oíllas.

Ya el prudente Colón, blanca paloma,
Pronóstico de paz a nuestra guerra,
La empresa de añadir a España toma
Del Nuevo Mundo la encubierta tierra.
¡ Oh alma siempre feliz, preciosa forma
De la luz santa que el morir destierra !
Nazca ya de tu honor el rayo ardiente
Que la aurora ha de ser de nuestro oriente.

Dé vuelta a su dichoso curso el cielo,
Y el vasto mar sus crespos golfos rinda,
Para que alumbre de su lustre el vuelo
La gente que ahora con la noche alinda :
Digno fervor de aquel heroico celo
Que a tu alma santos pensamientos brinda,
De dar paso al furor del mar profundo,
Y a Castilla y León un nuevo mundo.

Necesario es llegar al año de 1701 para hallar el primer poema sobre el descubrimiento escrito en lengua castellana, y ese no por un español, sino por un portugués. Llamábase éste Francisco Botelho de Moraes y Vasconcelos, y tituló su poema, dedicado a Felipe V, *El Nuevo Mundo* [1]. Divídese en diez libros escritos en octavas reales, y fué dado a luz, según advierte el autor en su prefacio, « no concluído ni limado, que era mi ánimo dilatarlo mucho más, gastando en él toda mi vida y estudios ». La causa de este apresuramiento, según también dice, fué el ansia de hacer una demostración en honor del « nuevo espíritu que se hizo sentir en toda la monarquía al primer rumor del nombre de Philippo ». Es poema extravagante en grado sumo, alegórico en su

1. *El Nuevo Mundo,* poema heroico de don Francisco Botelho de Moraes y Vasconcelos, con las alegorías de don Pedro de Castro, Cavallero Andaluz. Francisco Barnola, impresor. Año 1701.

esencia y desesperadamente gongorino por el estilo. La alegoría lo envuelve todo y deja apenas entrever borrosamente la pálida figura de Colón y algunos hechos históricos. Y serían ininteligibles las alegorías, si no fuera por las explicaciones que Pedro de Castro, amigo del autor, va poniendo al frente de cada libro. Aun el mismo comentador se ve forzado en ocasiones a quedarse en el límite de las conjeturas. En cuanto al estilo, baste decir que llama al sol:

Hipérbole hermoso de la esfera:

y añade luego: *que turban el viento dulcísimas Babilonias de aves.*

La escuela pseudo-clásica del siglo XVIII y primeras décadas del XIX no dejó poema alguno inspirado por Colón o su descubrimiento. Pero realizada la irrupción romántica, la nueva escuela se apresuró a rendir artístico homenaje al descubridor por medio de uno de sus tres grandes representantes. Me refiero a la hermosa serie de romances que le dedicó el Duque de Rivas en sus célebres *Romances históricos*, bajo el título de *Recuerdos de un grande hombre,* serie escrita en Gibraltar en 1837. El ilustre poeta tuvo el feliz acierto de emplear una de las formas más adecuadas al poema colombino: la del romancero. Tienen los *Recuerdos de un grande hombre* ese sabor excelente e inconfundible que da fisonomía propia a los romances del duque, y hay cuadros trazados con la delicadeza de tintas, a la vez suaves y expresivas, el espontáneo y fácil vuelo de fantasía y el colorido realista que son, en todas sus obras maestras, sus cualidades características. En tal caso se encuentran las deliciosas escenas de Colón en la Rábida, la descripción del bullicio y animación de Córdoba, la pintura de la reina Isabel y su entrevista con el tenaz y elocuente marino, cuando, según la hermosísima tradición, la reina de Castilla le entrega sus joyas para costear la empresa.

La pintura del ángel que, mientras Isabel habla llena de inspiración y fuego al desprenderse las joyas, ciñe a sus sienes *corona eterna de luceros y de soles,* es de gran eficacia poética y da al

cuadro un toque luminoso de soberbio efecto. También ha tratado el duque con habilidad suma los amores de Colón con doña Beatriz Enríquez, no como mero elemento romancesco, lo que hubiera sido incongruente, sino como resorte importante de la acción principal del poema, por la influencia que Beatriz ejerce en la permanencia de Colón en España y en la gestión de su proyecto.

Con todo esto, la obra del Duque de Rivas resulta insuficiente y en su conjunto sabe a poco. A la hermosa escena entre Colón y la reina sigue precipitadamente la *Conclusión,* en donde se hace una pintura superficial del viaje, seguida de otra final muy débil del descubrimiento de la nueva tierra y de la humillación a Colón de los que hubieron de sublevársele durante la travesía. Además de esto, el poeta parece haberse encariñado más con los accesorios pintorescos que le ofrecía su asunto, que con la esencia y el alma del asunto mismo, por lo cual no deja su poema esa impresión profunda, esa vibración íntima que es el mayor triunfo de la poesía y que la grandeza del tema reclamaba más imperiosamente en este caso. Si hubiese dado más desarrollo a su obra, poniendo en el centro y fin de la acción igual empeño, o todavía mayor, que el aplicado a los preliminares de la misma, tendríamos hoy probablemente en lengua castellana el poema que falta en las literaturas modernas.

Ya en la decadencia del romanticismo, en el año de 1853, otro poeta glorioso, el autor del *Drama universal* y de los *Pequeños poemas,* abordó también el arduo asunto con su poema *Colón,* en diez y seis cantos y en octavas reales. Por desgracia, la obra no correspondió en modo alguno a la seriedad del esfuerzo ni a las altas facultades del poeta, antes es quizá la más débil y defectuosa de las suyas. La causa fundamental de esta caída estriba, a mi entender, en que, en vez de ir el poeta a su asunto, para armonizar con él su concepción y su estilo, ha llevado el asunto hasta él, impregnándolo de las personalísimas excentricidades de su espíritu, de su humorismo filosófico y hasta de sus caprichos y tra

vesuras de estilo. Ha resultado así, en vez de un poema objetivo, una poesía lírica eminentemente campoamoriana, una larga *Dolora,* en fin, forma absolutamente inadecuada al relato de una empresa tan vasta y de tan soberbia plenitud histórica. En ella todo el picante atractivo de la forma predilecta del poeta se trueca en violencia y amaneramiento. El asunto, por su extensión e índole, no podía caber en el molde personal del escritor insigne. Produce en mí esta obra una impresión algo análoga a la que podría causar un espectáculo de juegos malabares en la cumbre de una montaña o en medio de la inmensidad del océano. ¿Qué decir de ese modo extravagante y cortado de comenzar el relato, zurciendo en un mismo verso los datos más incongruentes?

Año noventa y dos. — ¡Arrecia el viento!...
Siglo quince. — ¡La brisa va en aumento!

A fin de dar variedad a la acción, cuyos extremos son la salida de Palos y la llegada a América, el poeta ha buscado modo de contar, en medio de ella, la historia de Colón, la de España y la del género humano. La primera está traída naturalmente y hacía falta. Las dos últimas son artificiosas e impertinentes. *Humoradas* del poeta. ¿Dónde hay extravagancia igual a la de hacer que aquellos rudos marinos se diviertan viendo la historia del mundo y sus grandes personajes, desde Pitágoras hasta Mahoma, en las nubes que pasan? El último canto es una larga revista, hecha por las figuras alegóricas en que abunda el poema, de las principales regiones y pueblos del globo. Ella es pobre en sí y muy mal pegada a la acción. Pero aún son más impertinentes las pedantescas filosofías del genio de la Atlántida en el canto X.

En cuanto a los personajes del poema, todos, de Colón abajo, hablan notoriamente con las ideas y en el estilo y lenguaje del autor, sin que guarden ni la relación más remota con su índole personal ni con el tiempo en que se desenvuelve la acción.

Claro está que siendo este poema obra de Campoamor, y obra

larga, no podía ir completamente desnuda de bellezas sobresalientes. Las hay, en verdad, en rasgos sueltos y expresiones felices, y principalmente en dos episodios de amor: el que se refleja en la carta de Beatriz Enríquez a Colón, y el de Rodrigo de Triana y Zaida, no obstante la inverosimilitud con que se hace llegar a esta última a la carabela de Colón, ya puesta en marcha. Pero para apreciar la belleza de esas escenas y expresiones de amor, es menester considerarlas como separadas del poema, procurando olvidar que están embutidas en una obra inspirada por Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo. También es hermosa la pintura que hace Marchena, en su supuesta carta a Colón, de la aflicción y tumulto producidos en Palos por la partida de la flota. Pero nada de esto puede compensar, ni con mucho, los insanables y fundamentales defectos de la obra, decididamente mala en su conjunto.

Algunos años más tarde [1] se publicó el *Romancero de Colón,* obra póstuma de un poeta obscuro, don Ventura García Escobar. Precédela un prólogo de Ventura Ruiz Aguilera, a cuyo cargo estuvo la corrección e impresión del manuscrito. El ilustre autor de las *Elegías* no hizo ni quiso hacer, en el prefacio mencionado, obra de crítico, sino de amigo, respetuoso y dolorido ante la tumba recién abierta del autor del poema. Quiso éste sin duda realizar de una manera extensa y completa el poema que el Duque de Rivas había dejado sólo deliciosamente esbozado en su serie de romances; pero sus fuerzas distaban infinito de las del autor de *El moro expósito.* El *Romancero,* además de un prólogo y varios romances destinados a generalidades y pinturas de época, abarca la vida de Colón desde su primera juventud hasta su solemne y triunfal recepción en Barcelona por los Reyes Católicos. Predomina en él un carácter romancesco bastante vulgar, y gran parte se emplea en narrar una serie de supuestas aventuras, amorosas y caballerescas, del descubridor de América. A este fundamental

1. Madrid, 1866.

desacierto, añádase ese estilo constantemente vulgar y verboso de la medianía española, y se tendrá una idea de este poema, que no añade página alguna a nuestra poesía.

Por el mismo tiempo hallamos en la segunda colección poética de Campillo [1], bajo el título de *Colón,* cinco elegantes y bien escritos romances (uno de introducción y cuatro relativos a la llegada de Colón a la Rábida y a su salida de ella para la Corte). Sin la riqueza poética de los del Duque de Rivas, su tono está, sin embargo, más en armonía con la gravedad y trascendencia del asunto, y se nota al instante que una emoción sincera los ha dictado. El último de ellos lleva una nota en la que el autor advierte que esos romances forman parte de una colección independiente próxima a publicarse bajo el título de *Romancero de Colón.* Ignoro si tal obra existe o si quedó en proyecto.

En el mismo caso me encuentro con respecto al *Romancero de Colón* anunciado por José Velarde en el *Almanaque de la Ilustración* correspondiente al año 1887, donde se publicó su prólogo, que no ofrece nada de particular.

Aunque sólo a título de dato bibliográfico, porque es muy mala, puede también mencionarse *La fe,* composición relativa al descubrimiento de América, en variedad de metros, por don Eduardo Lustonó. Fué premiada en el certamen poético promovido en honor de Colón por la sociedad colombina Onubense, el 3 de agosto de 1880. Publicóse en la *Revista hispano-americana.*

La prematura muerte del eminente poeta valenciano Querol ha privado muy probablemente a España de una obra maestra sobre el descubrimiento de América. En el número de noviembre de 1890 de *La España moderna,* bajo título el de *Última poesía de Vicente W. Querol,* se publicó un fragmento póstumo, que no es más que el principio de un poema, en endecasílabos asonantados, repartidos en diez y seis estrofas de doce versos cada una,

1. *Nuevas poesías.* Cádiz, 1867.

y siete versos y medio de la décimaséptima. Fué todo lo que alcanzó a escribir el poeta. Querol, menos conocido y apreciado que muchos otros que le son notoriamente inferiores, es, en mi sentir, uno de los mayores poetas que ha tenido España en este siglo, y sin duda alguna uno de los más eminentes entre los líricos castellanos de todos los tiempos. Sus nobilísimas facultades poéticas, así como el carácter peculiar de su inspiración, la hermosura del citado fragmento y la perfecta comprensión de la índole del asunto que en él claramente se revela, hacen pensar sin temeridad que en el secular torneo de la poesía colombina, de concederle Dios más larga vida, de Querol habría sido definitivamente la victoria. La belleza del fragmento es tal como para hacernos lamentar eternamente la falta del poema, de que es espléndido pórtico. Nos presenta el poeta las carabelas, solitarias en pleno mar, en noche estrellada, cuando ya llevan sesenta días de navegación, esto es, poco antes de tocar tierra.

Sainte-Beuve, al juzgar la composición de Casimiro Delavigne, *Trois jours de Christophe Colomb,* de que hablaré más adelante, halla muy mal que el poeta haga dormir a Colón en los momentos que preceden al grito de *Tierra,* a fin de que vea en sueños los destinos de América hasta La Fayette y Bolívar. « Ese largo sueño de Colón (dice el célebre crítico), mucho menos verosímil que el de Alejandro o de Condé la víspera de una batalla cuyas disposiciones están tomadas de antemano, me recuerda el velo mezquinamente ingenioso que un pintor griego, en un cuadro de Ifigenia, arrojó sobre el rostro de Agamenón. Tentativa menos fácil y más bella hubiera sido abordar el alma del grande hombre, revelarla, no por expresiones generales, que lo mismo pudieran convenir al metrómano durante la representación de su tragedia, sino por un rápido y fuerte análisis sólo aplicable a Colón entre todos » [1]. Yo no sé si Querol conocía o recordaba estas apreciaciones del gran crítico ; pero es lo cierto que, en este punto, ha realizado su ideal

1. *Portraits contemporains,* tomo V, páginas 473 y 474 (Apéndice).

a maravilla, dando a esta parte de su obra el carácter psicológico que únicamente le convenía, sin perjuicio de producir en nosotros, al mismo tiempo, la sensación poderosa del ambiente exterior y de las bellezas naturales:

Que la incesante creación divina
Con el misterio del amor engendra
Nuevos astros de luz sobre los cielos
Y sobre el ancho mar las islas nuevas.

La emoción y dificultades del viaje, la sensación de la naturaleza circunstante, de la formidable y desconocida inmensidad en que las naves se iban audazmente engolfando, están dadas de mano maestra en esta hermosa estrofa:

¿ Quiénes son ? ¿ Dónde van ? Sesenta veces
Cruzó ya el sol por su perpetua senda,
Y en rumbo igual las ignoradas naves
Miró avanzando al occidente vueltas.
Las olas a las olas preguntaban
Su designio insensato. Sus cabezas
Los monstruos de aquel piélago irascible
Alzaban por mirarlas. Las tormentas
Les vedaban el paso. Su agorero
Grito el alción lanzaba entre las velas,
Y hasta el viento, negándoles su ayuda,
Plegó en calma sus alas siempre abiertas.

Pero lo mejor del fragmento es sin duda la pintura de Colón y del interno drama de su espíritu en tan sublimes momentos. He aquí un magnífico retrato del gran navegante:

Solo, allá, en el mayor de los tres buques,
De pie sobre la proa, un hombre vela,
Alto, fornido ; los nervudos brazos
Cruzados sobre el pecho, en la serena
Frente desnuda la claror dudosa
Que baña sus guedejas cenicientas,
Forma un nimbo de gloria ; en la mirada,
Limpia y azul, las lumbres centellean

Del encendido espíritu, y sus labios
Trémulos hablan con las sombras densas.

En ese tremendo drama íntimo que el poeta desentraña, en esa

... horrenda fiebre
Que de aquel nauta en la razón incierta
Locas visiones pavorosas finge,
O alegres mundos luminosos crea,

parte se refiere al terrible problema que tiene delante y de cuya solución depende, así su propia gloria o su vergüenza eternas, como el destino del mundo; y parte al recuerdo de su pasado, naturalísimo en tales circunstancias, y que da ocasión al poeta para tender una rápida mirada sobre la vida de Colón y los antecedentes de su empresa. En esto, como en todo, se atiende con preferencia a dar una impresión sintética de las luchas, contrariedades y afectos experimentados por el genial marino, dejando de lado toda menudencia histórica, todo hecho singular que pudiera distraer la imaginación de la incomparable grandiosidad del conjunto. De las cinco hermosas estrofas dedicadas a esos recuerdos, deben señalarse las que llevan los números XIV y XV como dos verdaderas joyas:

Las tardes que en las costas lusitanas,
Devorando el dolor de su impotencia,
Vió el Atlántico mar inexplorado
Que, rugiendo a sus pies, con la secreta
Voz de un amigo fiel, le revelaba
Su guardado tesoro; las quiméricas
Regiones que en las nubes del ocaso
Fingió su fantasía, y las violentas
Ansias de su alma al contemplar las naves
Que surcaban el piélago, en ajena
Mano el timón, y desdeñando el rumbo
Que él les trazara audaz, si suyas fueran:

Todo en informe torbellino invade
Su agitado cerebro, y su severa

Curtida faz dos lágrimas amargas
Surcan, dejando inextinguible huella.
Joven, la gala de sus rizos blondos
Trocó en ceniza al fuego de la idea;
Pobre, soñó en imperios que guardaban
Los montes de oro y golfos de las perlas;
Humilde, a los monarcas victoriosos
Habló de igual a igual, que él de su regia
Potestad sobre zonas ignoradas,
Sentía el cetro en su cerrada diestra.

Por todo lo cual se verá que si, por desgracia, el fragmento es corto, Querol ha sabido aprovecharlo poniendo en él muchas y grandes cosas.

Entre las poesías escritas o publicadas con ocasión del centenario, tengo noticia del poema histórico, que con el título de *Cristóbal Colón* ha dado a luz, en edición lujosa, el señor don José Lamarque de Novoa. Sólo conozco de él parte del prólogo en prosa y un cortísimo fragmento, relativo al embarque en Palos, que nada deja entrever del mérito del poema. El autor ha querido protestar noblemente, en las palabras con que precede su obra, contra el afán de deprimir a Colón, que con motivo del centenario han manifestado algunos escritores peninsulares, ensalzando exageradamente a los que fueron sus auxiliares inteligentes, y aun a los que le hicieron la más odiosa, desleal y encarnizada guerra. Nadie que tenga juicio podrá llevar a mal que una severa crítica histórica depure la figura del gran navegante de los idealismos casi sobrehumanos con que algunos escritores y el sentimiento popular se han complacido en revestirle, ni que, al lado de sus cualidades extraordinarias, se enumeren y pongan en claro los defectos o deficiencias con que hubo de pagar tributo a las condiciones ineludibles de la naturaleza humana. Nada más laudable tampoco que el hacer cumplida justicia a los ilustres españoles que de un modo u otro le secundaron en su empresa, y a quienes los celos y rivalidades de otras naciones han procurado constantemente deprimir. La inmensa gloria de Colón nada tiene

que temer por esto: ella está por cima de toda sospecha y de toda duda. Pero sí debe rechazarse enérgicamente ese prurito mezquino, esa manifiesta y nada noble complacencia con que acuden algunos a rebuscar cuantos datos puedan parecer desfavorables al genial marino, en su carácter o en sus hechos, para presentarlos luego con aire de triunfo, dándoles mucho mayor importancia de la que realmente tienen. En cambio, cuando reconocen, porque no pueden menos, a pesar de todo, la grandeza del héroe, lo hacen de mala gana y llenos de reticencias, empeñándose en alzar a su nivel a los que sólo pueden ser considerados como eximios auxiliares suyos, y olvidando que es mucho más noble y más digno el entusiasmo por su gloria inspirado, que el recuerdo insistente de esos inevitables defectos, que en nada pueden empañarla. A ese paso, olvidando la impresión de conjunto, se acabará por forjar a su respecto una leyenda *naturalista,* verdaderamente odiosa y mil veces más falsa que la que se pretende destruir.

En esto doy completa razón al señor Lamarque de Novoa. El hermoso capítulo de la obra de Castelar, de que antes hice mención, podría enseñar a muchos cómo se pueden declarar con entera franqueza los defectos de un genio y las misteriosas contradicciones de su carácter, sin complacerse en ello y por imperiosa necesidad de la crítica, y aun encendiéndose en su admiración y dejando trascender del conjunto esa emoción viva y grande que en toda alma noble levantan siempre los elegidos de Dios.

Al mismo año de 1892 pertenecen, *La epopeya de Colón* (bosquejo épico) de J. Devolx, laureado con medalla de oro por la Academia española, y el *Canto épico a Colón,* de Ricardo Guijarro, leído en el Teatro Español por el célebre actor Vico. El primero se divide en cuatro partes, tituladas, respectivamente, *El ángel de América* (cuya acción pasa en el cielo), *En la Rábida, El canto de las Lucayas, El nuevo mundo a Colón.* Es obra extensa y erudita, bien pensada, pero sin verdadero impulso de fantasía ni emoción poética.

El segundo vale poéticamente mucho más, y es, a mi juicio, el mejor poema narrativo castellano sobre tal tema. Aunque se titula *canto épico*, entra en él mucho elemento lírico, no superpuesto, sino embebido en la narración misma, de la cual trasciende a veces con mucho brío. Hay sentimiento poético en los bien trazados cuadros de los momentos culminantes de la inmortal odisea, y el poema abunda en hermosos versos, amplios y sonoros, en el temple de la mejor tradición castellana. Uno de los trozos mejor sentidos es el de Colón en la Rábida :

Llama ansioso a la puerta del convento,
Y el golpe aquel extraordinario y lento
Retumba por las bóvedas lejanas,
Como el vibrante són de las campanas
Que a gloria tocan desgarrando el viento.

Es el genio el que aguarda en esa puerta
Siempre a la fe y a la esperanza abierta,
Y por eso aquel golpe parecía
Eco de gloria y canto de alegría,
Que salvando los anchos valladares,
Fué a despertar un mundo que dormía
Mecido por las olas de los mares.

Es, sin duda, *asociación* muy feliz y poética la del primer golpe dado por Colón en la puerta del convento de la Rábida con el surgimiento y despertar del Nuevo Mundo. En otro orden, lo es también la siguiente, donde se muestra íntimamente unido por antítesis el principio modestísimo de la acción con sus pasmosas y trascendentales consecuencias :

¡ Ciento veinte no más !... ¡ Pasmosa hazaña !
Van a rasgar las sombras de Occidente,
A dar un mundo a la invencible España,
De la historia a eclipsar las luminares,
A juntar el ocaso y el oriente,
Y a subyugar los mundos y los mares !

El poeta español José García Velloso, ha tiempo establecido entre nosotros, tiene también ahora en preparación un poema, *Colón,* del cual conozco el plan general y el primer canto. El modo como el señor Velloso ha concebido el poema tiene novedad y, a mi juicio, merece aplauso.

Sale del molde común del poema histórico, en que el poeta, renunciando a una verdadera concepción poética del asunto, se limita a bordar cronológicamente la serie de hechos que dieron por resultado el descubrimiento de América. Velloso quiere dar a su obra una arquitectura propia, y partiendo del concepto de que la unión del genio y de la civilización europea con la rica y esplendorosa naturaleza americana es el hecho fundamental de la historia, destinado a cambiar y engrandecer los destinos del hombre sobre la tierra, procede por grandes personificaciones, de América, donde comienza el poema, en el primer canto, del océano en el segundo, del genio de Colón en el tercero, del genio de la raza española en el cuarto, donde piensa presentar el gran cuadro del descubrimiento y conquista, y en el quinto y último del espíritu de independencia, creador de naciones en América, unidas, sin embargo, perpetuamente a su antigua madre por los vínculos de la sangre, de la religión y de la lengua.

En esta concepción, merced a la cual podrá el poeta dominar desde una alta cumbre todo el inmenso panorama de su magnífico asunto, deben entrar elementos épicos, dramáticos y líricos, y la novedad de la forma general corresponderá así a la índole excepcional y singularísima del tema que se propone cantar.

De desear es que la ejecución responda a tan hermoso programa. El primer canto, único hasta ahora publicado, es de buen augurio. Habla en todo él el Nuevo Mundo, haciendo la descripción y pintura de sus esplendores naturales, pero echando de menos la luz del pensamiento, que anhela, presiente y llama ardorosamente. Quizá pudiera desearse más gradación y enlace en el desarrollo de este canto, mayor nitidez y vigor de pensamiento; pero hay riqueza de imágenes, y la pintura de la naturaleza americana, que

es su objeto y carácter esencial, es superior, por más verdadera y directa, a cuantas han ensayado sus predecesores en este asunto. Verdad es que el residir en América le ofrecía incontestables ventajas.

He aquí una estrofa que puede considerarse como la síntesis del canto primero, en la cual se contiene el concepto general del poema:

¿ Dónde, pues, encontrar de mis anhelos
La guirnalda nupcial ? ¿ Dónde se encierra
Altivo el cóndor de potentes vuelos,
Que, alzando mi hermosura de la tierra,
La lleve a coronarse con los cielos ?
Ese rey de los soles soberano
Eres tú, dulce alondra, que aleteas,
Gala y orgullo del pensil lozano
En que cantan su *Excelsior* las ideas:
¡ Eres tú solo, pensamiento humano !
¡ Oh ! yo te imploro, ven : de mis amores
Quiero regar las perfumadas flores
En la inexhausta fuente de tu vida,
Y abrasarme con ellas encendida
Al calor de tus besos redentores.
Yo soy la diosa que gentil fulgura
Y en inviolado mundo se destaca,
Para ofrecerte llena de ternura,
Con el virgen olor de mi hermosura
Su fresca desnudez paradisiaca.
Ven : como ramas de la selva umbría
Enlácese tu boca con la mía,
Y que los genios del placer, sumisos,
Escuchen asombrados la armonía
Del beso que se dan dos paraísos :
Armonía tan sólo semejante
A la del beso amante,
Que a estremecer sus senos más profundos
Se dirigen las almas de los mundos,
Al rodar en sus ejes de diamante.

Véanse ahora algunos de sus hermosos rasgos descriptivos, que recuerdan el arte delicioso de Bello:

En mí Naturaleza
Contraste haciendo a la expresión que imprime
El pálido terror en su belleza
Sumergida en el mar de lo sublime,
Para que llena de feliz encanto
Más dulces horas a mi vida labre,
Como dos alas cariñosas abre
En regia pompa su florido manto.

En él, rico en fragancia,
El plátano pomposo
A perfumar mi cabellera escancia
Con pródiga abundancia
El fresco jugo de su tronco airoso.
Del aura a las querellas
Abre sus hojas como verdes cintas,
Para tejer con ellas
Su parasol de delicadas tintas ;
Y a su apacible sombra resguardados
Los canastillos de sus frutas mece,
Y del verano en la estación me ofrece
El ámbar en racimos sazonados.
De mi suelo feliz rica presea
Del hombre a la indolencia, y altanero,
Sus codiciados globos balancea
En su rama floral el cocotero.
Licor y fruta, en su recinto breve,
La urna fibrosa, con el agua helada
Que a mitigar su sed el labio bebe,
Me brinda, a sus cortezas apretada,
La dulce almendra que amasó con nieve.

Del llano en el confín, donde se oculta
El más rico florón de mi corona,
Y ruda virgen de melena inculta
En fuegos arde la caliente zona,
El soconusco, ufano,
Con los tesoros que le dió el verano,
Al rico acervo de mis trojes llega,
Y, blando al ruego de mi amor, entrega
En cárcel de rubí su pardo grano.

Gallarda y opulenta

La dulce planta del maizal sonoro
Toda es oro en sazón cuando presenta
Sus esplendores para mí y ostenta
De sus frutos opimos el tesoro :
Oro el grano que aprietan sus panojas,
Oro las hebras de su frente, y oro
El cerrado abanico de sus hojas.
Del ananá la piña delicada
Que brota de mi edén en los vergeles,
Por mí solicitada,
Abre, ya sazonada,
De su esquiva corteza los dinteles :
Y, de mi ruego amante a los accesos,
Con el dulzor de sus primeras mieles,
Me da el dulzor de sus primeros besos.

De la escondida selva en el regazo
La vainilla olorosa
Se arrastra en busca del amante abrazo
Que la reciba en su ascensión gloriosa :
Hasta que ya vecina
La estación que germina
Al soplo bienhechor de los amores,
En la más alta copa se levanta
Para ceñir a mi real garganta
Los purpúreos collares de sus flores.

Tostado por el sol esplendoroso
Y a aletargar el ánimo cobarde,
El tabaco aromoso,
Cual suave antorcha de mis sueños arde ;
Fingiendo a veces, cuando al cielo envía
De sus vapores la columna blanca,
Un rayo de alegría
Que a mi afligido corazón arranca
Su salvaje y feroz melancolía.

Muchas otras bellezas descriptivas encierra este canto ; pero no quiero extender más esta ya larga cita.

La poesía hispano-americana que, aunque con poco feliz resultado, ha rendido a Colón en la lírica largo tributo, apenas ofrece exigua muestra de poema narrativo destinado a cantarle. Explíca-

se esto por el vencedor predominio que el lirismo ha ejercido en toda ella.

Hay, sin embargo, dos cantos épicos: uno del cubano Narciso Foxá, premiado por el Liceo de la Habana en 1846; otro del venezolano-español Heriberto García de Quevedo, escrito en 1849. Ninguno de los dos excede de la vulgar medianía, bien que el último descubra experiencia de escritor y se anime algún tanto en las tres últimas octavas, de carácter lírico.

Existe también una especie de poemita lírico-narrativo, en que el relato se interrumpe a cada paso para dar lugar a expansiones líricas, debido al poeta mejicano José Peón y Contreras, y titulado *Trovas colombinas*. Se divide en cuarenta y ocho trovas cortísimas, por el estilo de las *Rimas* de Bécquer, y su sabor es completamente romántico. La narración abarca desde la llegada de Colón a Portugal como náufrago, hasta el descubrimiento de América. No pasa la obra de mediana, y esa mezcla de narración y lirismo, así como el tono de poesía romántica subjetiva que en ella predomina, tan poco adecuado al asunto, producen un todo heterogéneo y extravagante.

En fin, el escritor venezolano Diego Jugo Ramírez ha publicado con motivo del centenario, en 1892, un poema en tres cantos y en décimas, *El descubrimiento de América,* de escasísimo mérito.

No sé que exista en la literatura regional catalana poema alguno relativo a Colón. Pero de todos modos, Cataluña le ha llevado su ofrenda por medio de uno de sus más inspirados poetas, el cantor de la *Atlántida*.

La conclusión o epílogo de este hermoso poema lleva el nombre de Colón, y a él está dedicado. Píntase allí en síntesis el cuadro de la gran empresa con vigor y frescura de colorido, y con sólo tocar los puntos culminantes, ha logrado el poeta producir una impresion mucho más eficaz y grandiosa que cuantos se han detenido en la relación menuda de los hechos. *El sueño de Isabel* es delicadísimo, y nadie ha interpretado tan poéticamente la célebre tradición

de la venta de las joyas como Verdaguer, cuando hace decir a la egregia reina :

Vetaqui, Colon, mes joyes,
Compra, compra alades naus :
Yo mi ornaré ab bonicoyes
Violetes y capblans.

En la poesía portuguesa no he podido hallar obra de ningún género inspirada por Colón o el descubrimiento de América. Este singular desvío es muy digno de notarse, por la armonía que guarda con el espíritu de algunos historiadores de la misma nación, como Juan Barros, que hacia 1552 llamaba a Colón *homen falhador, é glorioso em mostrar suas habilidades, e de imaginaçoes com sua Ilha Cypango.* ¡Tan cierto es, dice Humboldt, comentando este pasaje, que en todos los siglos y en todos los grados de civilización, los odios nacionales se han esforzado por obscurecer el brillo de los hombres ilustres!

Existe sí en lengua portuguesa un extenso poema, *Colombo* [1]; pero debido a un escritor brasileño, Manuel de Araujo Porto Alegre. Es la obra poética de más empeño que sobre el tema se ha escrito en lengua alguna.

Consta de cuarenta cantos y un largo prólogo, en verso suelto, y abarca desde la rendición de Granada hasta la muerte de Colón. Desde el primer instante se advierte la mano de un poeta distinguido, dueño de todos los secretos de su arte. El estilo es constantemente terso, puro y elegantísimo, aunque por demás cargado de adjetivos; abundan las descripciones brillantes, hechas con gran abundancia y soltura, así de monumentos artísticos como de bellezas naturales, bien que las últimas, y especialmente las que a América se refieren, más a menudo parecen obra de un geógrafo elocuente, maestro del estilo, que de un poeta capaz de sentir con intensidad la naturaleza y de ponerla *determinadamente* de relieve ante nuestros ojos. No obstante los méritos apuntados, el poema

1. Río de Janeiro, 1866, 2 volúmenes.

resulta de muy pesada lectura, por su prolijidad y por fundamental defecto del plan. La acción se suspende desde el canto décimo, hasta el vigésimo quinto, para dar lugar a un larguísimo episodio fantástico-diabólico, destinado, en parte, a encerrar artificiosamente en ella sus consecuencias trascendentales a través de los siglos.

Supone el autor que las carabelas, ya en pleno océano, llegan a una isla fantástica, donde un demonio pretende desviar a Colón de su intento, a fin de que no se conquiste para la Cruz el Nuevo Mundo. Colón resiste amenazas y tentaciones, y el demonio, sometido a su fe y a su genio, le lleva al fondo del mar, en una especie de viaje infernal, y pone allí ante su vista la esfera terrestre y todos sus secretos geográficos. Con tal motivo y desplegando gran lujo de erudición, hace el demonio larga reseña de los pueblos antiguos de Europa y Asia, de sus creencias, civilización y costumbres, y luego de los de América, en particular del imperio azteca y del de los incas, con la genealogía y la historia de sus príncipes, y termina dejando columbrar a Colón los grandes hechos futuros que tendrán por teatro esta parte del mundo, hasta la constitución del imperio del Brasil. Fuera de lo que todo esto tiene de pesado en sí mismo, y de la poca o ninguna relación que guarda con el poema cuanto se refiere a la India, Grecia y Roma, ofrece el gravísimo inconveniente de presentar a Colón perfectamente informado, con respecto a América, de lo que ignoraba durante su viaje y siguió ignorando hasta el último día de su vida. Quiso el autor remediar esto haciendo que el demonio, al devolver a Colón a sus carabelas, borre de su espíritu el recuerdo de cuanto acababa de revelarle, con lo cual salta a la vista el artificio, pues ese considerable episodio, que ocupa más de la tercera parte del poema, resulta sin influencia alguna en la acción del mismo y sólo adherido a él como caprichoso pegadizo. A esto se agrega el mal no menos grave que hace a una acción como esta, de tan vigorosa realidad histórica, y a un carácter como el de Colón, el presentarlos envueltos en esos espesos velos fantásticos. Colón luchando a brazo partido con demonios y convertido en exorcista, es verdaderamente

inconcebible. Si máquina cabe en un asunto como este, entiendo que ella debe ser manejada de muy diferente modo, con gran sobriedad y altura, al solo efecto de mostrarnos el *viento providencial* que impulsaba las naves del inmortal navegante.

Ofende también en este poema la facilidad con que se ha dado entrada a cuantas especies calumniosas se han echado a volar por escritores extranjeros poco escrupulosos, respecto de algunos españoles que tomaron parte principal en la empresa, y en general, respecto de la acción de España en el descubrimiento y conquista de América. Baste decir que Martín Alonso Pinzón, la mayor figura del descubrimiento, después de Colón e Isabel, aparece como principal instigador y caudillo del motín de las carabelas. Resulta así Colón un sér sobrenatural y su empresa llevada a cabo por arte de encantamento [1].

Lo primero que hallamos en la literatura italiana, relativo a poesía colombina, es una especie de paráfrasis en verso de la primera carta de Colón, hecha en 1493 por Giuliano Dati, obispo de San Leone, teólogo y canonista. Consta de sesenta y ocho octavas, de las cuales las catorce primeras se emplean en alabanzas de personajes diversos. No hay que buscar mérito poético ni literario en esos toscos y pobrísimos versos. Baste citarlos a título de curiosidad bibliográfica y por ser, sin duda alguna, los primeros que Colón ha inspirado, publicados a raíz de su descubrimiento.

Pero todavía se puede relacionar el tema (sin olvidar la profética afirmación de Séneca) con un poema anterior al primer viaje de

1. Este espíritu calumnioso, tan propagado en las naciones rivales que no supieron o no pudieron realizar la más grande empresa de la historia, ha traído en estos últimos tiempos una reacción violenta en algunos escritores de España, a que antes me he referido. El señor Fernández Duro, en su libro sobre Martín Alonso Pinzón, por no dársela a Colón, acaba por otorgar a Dios la gloria del descubrimiento (página 324). El mismo señor, en una conferencia del Ateneo, pone a Pinzón a nivel del descubridor, si no más alto, fundándose, en que sin el primero, el segundo no hubiera podido llevar a feliz término su empresa. La razón no puede ser más fútil, pues es de toda evidencia que un hombre solo, sin auxilio de nadie, no podría nunca realizar nada, por grande y sabio que fuese. Por mucho que se ensalce merecidamente a Pinzón, reconociendo sus eminentes cualidades y servicios, sin olvidar su grave falta, entre él y Colón habrá siempre un abismo.

Colón, recordando que Pulci, en su *Morgante Maggiore*, publicado en 1482, afirma que la tierra es esférica, que es falso que las columnas de Hércules sean el último límite de occidente, y anuncia que las naves *irán más adelante*, y que existen, en esa dirección, ciudades e imperios desconocidos.

He aquí las dos octavas del canto XXV en que todo eso está claramente expresado :

Sappi que questa opinione è vana,
Perchè più oltre navicar si puote,
Però che l'acqua in ogni parte è piana,
Benchè la terra abbi forma di ruote ;
Era più grossa allor la gente umana,
Tal que potrebbe arrossirne le gote
Ercole ancor, d'aver posti que'segni,
Perchè più oltre passeranno i legni.

E puossi andar giù nell'altro emisferio,
Però che al centro ogni cosa reprime·
Sicchè la terra per divin misterio
Sospesa sta fra le stelle sublime :
E laggiù son città, castella, e imperio,
Ma nol cognobbon quelle gente prime :
Vedi che il sol di camminar s'affretta,
Dove io ti dico, che laggiù s'aspetta.

También se liga con el descubrimiento de América el célebre poema didáctico latino de Fracastor, *Syphilidis* (Verona, 1530), en el cual ha sabido el poeta sacar naturalmente un rayo de poesía de un tema inmundo, al revés de muchos *naturalistas* de nuestros días, empeñados en descubrir inmundicias hasta en las cosas más santas. El libro tercero, último del poema, está destinado a exponer el origen del mal, que, según el autor y la común creencia, fue llevado a Europa de América, donde es indígena. Un salvaje americano, narrando a europeos la historia de la enfermedad, dice que habiendo un día el pastor Sifilo injuriado gravemente al sol y negádole adoración, porque abrasaba los campos y hacía morir los animales,

el astro indignado fulminó con la terrible dolencia al soberbio rebelde y a cuantos siguieron su ejemplo. Consultada por éstos la ninfa América, les reveló el motivo del mal y les dió por remedio un árbol benéfico que crecía en las selvas. El mal de Sifilo se propagó por Europa.

Siphilidemque ab eo labem dixere coloni.

Para honor de nuestro continente, que no sale nada favorecido de la inspiración poética de Fracastor, agregaré que el incidente americano de su bello poema descansa en un supuesto falso. El ilustre profesor inglés Creighton, discurriendo sobre el origen de la enfermedad, lejos de atribuírselo a América, a la que ni siquiera menciona, afirma que « es casi seguro que el mismo mal, con síntomas de infección constitucional, se había desarrollado en varias partes del mundo antiguo bajo circunstancias análogas », y añade que el gran recrudecimiento que lo presentó como una enfermedad nueva en Francia, Italia y España, se efectuó hacia 1490, es decir, unos dos años antes del descubrimiento de América [1].

De todos modos, se ve claro que el poeta ha querido atribuir el verdadero origen del mal, que en su obra aparece como símbolo o compendio de muchos otros, a la insolente rebeldía del hombre contra las leyes de la naturaleza y a la atmósfera abrasadora de las regiones tropicales. En tal explicación se muestran a un tiempo el filósofo y el médico.

Poco tiempo después, en el mismo siglo, el gran Torcuato dedicaba a América y a Colón seis bellas octavas de su inmortal poema [2], proclamando tal materia *Di poema dignissima e d'istoria.*

He aquí los tres últimos :

Tempo verrà che fian d'Ercole i segni
Favola vile ai naviganti industri ;

1. *Encyclopaedia Britannica,* volumen XVIII, página 404.
2. Canto XV, estrofas 27, 28, 29, 30, 31 y 32.

E i mar riposti, or senza nome, e i regni
Ignoti ancor, tra voi saranno illustri.
Fia che il più ardito allor di tutti i legni,
Quanto circonda il mar, cincondi e lustri,
E la terra misuri, immensa mole,
Vittorioso, ed emulo del sole.

Un uom della Liguria avrà ardimento
All'incognito corso esporsi in prima ;
Nè 'l minaccevol fremito del vento,
Nè l' inospito mar, nè il dubbio clima,
Nè s'altro di periglio o di spavento
Più grave e formidabile or si stima,
Faran che 'l generoso entro ai divieti
D'Abila angusti l'alta mente acqueti.

Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo
Lontano sì le fortunate antenne,
Ch' a pena seguirà con gli occhi il volo
La fama c'ha mille occhi e mille penne.
Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo
Basti a'posteri tuoi ch'alquanto accenne ;
Chè quel poco darà lunga memoria
Di poema degnissima e d'istoria.

Parece que él mismo tuvo el designio de alzar un monumento poético al maravilloso suceso ; si así fué, no pudo, por desgracia, llevarlo a cabo.

La tentativa de un poema épico por entero dedicado a ese asunto, la hicieron otros, pocos años después aunque con mala fortuna, y el primero de todos, Giorgini, cuyo ejemplo siguió luego Stigliani [1]. Estos poemas están hoy completamente olvidados y no he podido obtenerlos. Según Steiner [2], el primero desconoció la grandeza del héroe, y dió, en vez de un poema, una crónica en octavas. El segundo, faltando a la verdad histórica, pintó a Colón como

1. Este último publicó su poema, bajo el título *Il Mondo Nuovo,* en 1625. Consta de treinta y dos cantos.

2. *Colombo nella poesia epica italiana* », Voghera, Gatti, 1891.

conquistador, entremezclando las armas y los amores, como el Tasso en la *Jerusalén*. Poetas obscurísimos ambos, fracasaron en su intento, quedando muy por debajo de la grandeza del tema.

No fueron más afortunados en sus tentativas Villifranchi da Volterra y Alejandro Tassoni, el célebre autor de *La Secchia rapita*. Éste tituló el suyo *Dell Oceano;* pero sólo alcanzó a escribir un breve canto en octavas, y estrofa y media del segundo. Nada anuncia en este fragmento un buen poema, pues el autor se pierde desde el primer instante en fantasías y encantamentos indignos del asunto. Otra cosa hacía esperar, sin embargo, la juiciosa carta que le precede, dirigida a un amigo que le había pedido su opinión sobre dos cantos que llevaba escritos. En esa interesante carta Tassoni atribuye el fracaso de Stigliani, Villifranchi y tres más que no nombra, al error de haber tomado como tipo *La Jerusalén libertada* y la *Eneida,* en vez de la *Odisea,* que es el que, a su juicio, conviene al asunto. Censura también con razón el empeño de convertir a Colón en guerrero, haciéndole desembarcar en la isla con un ejército y librar combates con los indios. En cuanto a los amores, dice que se ha de proceder con gran cautela, teniendo en cuenta la condición de las indias y haciendo más bien enamorar a éstas de los europeos, que a los europeos de ellas.

Posteriormente Benamati, imitador de Marini, escribió *Il Nuovo Mondo;* el académico de la Crusca, Bartolommei, *L'America;* Alvisse Querini, *L'Ammiraglio delle Indie,* y Bellini, *La Colombiade.* Ninguno de estos poemas excede la más común medianía.

El último de los publicados en la lengua oficial de Italia es el *Cristoforo Colombo*, de Lorenzo Costa [1], en verso suelto y en ocho libros, y no hay duda de que es el de mayor mérito literario de cuantos en ella se han escrito. Algunos críticos italianos lo elogiaron mucho, pero el público lo ha mirado con cierto desvío. En realidad, es más bien obra de literato que de poeta, y la parte de poe-

1. Génova, 1846. Una segunda edición se ha hecho en Turín en 1858.

sía que en ella hay se muestra sólo en una larga y trágica aventura de amor, que nada tiene que ver, naturalmente, con la acción histórica del poema. Los amores de Diego Colón (que el autor supone haber acompañado a su padre en el primer viaje) con Azema, descendiente de Teodicio Doria, nacida en América y allí encontrada por los descubridores, su muerte y entierro son, sin duda, interesantes, y demuestran facultades poéticas; pero tal invención no puede ser más incongruente con la índole del poema. En todo lo demás, que es lo esencial, falta fantasía y vigor poético y sobran pretensiones de estilo y remedos leopardianos. Ni escasean las digresiones superfluas y pedantescas, como la larga descripción de las máquinas de vapor, con motivo de la tempestad que sufrió Colón en su regreso a Europa; el cántico religioso, no menos largo, en que prorrumpe Colón, acompañado por los circunstantes, en la solemne recepción de Barcelona, y la corrida de toros, unida a una nueva aventura de Diego Colón, con que el poema termina. Se sigue en él el orden cronológico desde los primeros hechos de Colón.

Hay todavía un poema más moderno en Italia, pero escrito en dialecto genovés. Su título es *A Colombiade* [1] y consta de veinte cantos en octavas reales. Del nombre del autor lleva la iniciales L. M. P.; pero en el ejemplar que perteneció a don Juan María Gutiérrez, y que he tenido a la vista, encima de ellas está escrito con lápiz el nombre íntegro: Luis Martín Piceggio; ignoro con qué fundamento. El plan del poema difiere del de los anteriores. Comienza en pleno viaje del descubrimiento, y después de desembarcar en la nueva tierra, Colón relata a sus compañeros las vicisitudes de su vida y los antecedentes de la empresa. Se narran en seguida diversos episodios y aventuras amorosas entre los descubridores y las indias, y Colón, habiendo conocido por medio de un ángel, que se lo muestra en conjunto, todo el continente americano, su naturaleza, sus habitantes y su futuros destinos políticos.

1. Zena. Génova, 1870.

hasta la venida de Garibaldi al Plata, emprende viaje de regreso y es recibido con triunfal pompa en Barcelona. La mayor desventaja del poema es el estar escrito en el intolerable dialecto genovés, incompatible con toda eufonía y toda tersura y transparencia de estilo, sin que tampoco ofrezca el rústico atractivo de las lenguas primitivas, tan enérgicas, ingenuas y sabrosas en medio de sus imperfecciones. Así y todo, este poema es, en mi sentir, el más estimable de cuantos sobre el mismo asunto se han compuesto en Italia. Tiene el autor verdaderas facultades narrativas, y aunque es cierto que incurre también en la tentación de inventar lances y aventuras de amor, y no es muy respetuoso con la historia, pues pone entre los compañeros de Colón, en su primer viaje, a sus hijos Diego y Fernando, y hasta... al padre Marchena, ostenta en eso mismo más sobriedad y más tino que sus predecesores y no olvida tan fácilmente como ellos la índole del poema ni la impresión que debe resultar del mismo. Bien que sea una incongruencia histórica el hacer sabedor a Colón de la geografía americana, considerando el episodio en sí mismo, lo mejor de la obra es la visión general de América que el ángel presenta al descubridor. La descripción de América, aunque no sea del natural, está hecha discreta y a veces hermosamente, con bastante exactitud de datos. Sobresale en ella la parte dedicada al Niágara y al cóndor. También merece aplauso, por lo animado y bien hecho, el cuadro final en Barcelona, al llegar Colón vencedor.

Al excelente poeta italiano contemporáneo, César Pascarella, se debe un curioso y original poema en cincuenta sonetos, en dialecto romano, *La scoperta de l' America* [1], de carácter popular y humorístico. Se relata en él el descubrimiento tal como se refleja en la imaginación y la maliciosa ignorancia del bajo pueblo italiano. La invención consiste en poner el *cuento* en boca de un hombre vulgar y ladino, dotado de cierto sentimiento poético y filoso-

1. *La scoperta de l' America.* Cinquanta sonnetti di Cesare Pascarella. X edizione. — Roma (sin fecha).

fía popular, que lo narra a otros de su clase en una hostería. La índole del pueblo, su modo de entender y de expresar las cosas superiores a él, están admirablemente sorprendidos en este poemita, análogo a nuestro *Fausto,* y es ello su mérito principal. No faltan naturalmente, graciosos anacronismos. Véanse algunas muestras:

Chè lì mica te giova esse 'sapiente...
Nun giova avécce testa o ritintiva,
Cor mare, si nun ci hai immaginativa,
Te l'immagini sempre diferente.

Chè lì tu hai da rifrette co' la mente,
Che quello che tu vedi, da la riva,
Lontano, insin che l'occhio te ce riva,
Pare chi sa che cosa e invece è gnente.

Chè lì pói camminà 'quanto te pare:
Più cammini e più trovi l'infinito,
Più giri e più ricaschi in arto mare.

Seguiti a camminà, mijara d'ora...
Dove c'è er celo te pare finito,
Invece arivi lì... comincia allora!

El amotinamiento contra Colón está cómicamente contado:

— Eh!... je fecero, dice, ce dispiace!
Ce dispiace de dijelo davanti,
Ma quì, chi più chi meno, a tutti quanti
'Sta buggiarata quì poco ce piace.

Cusì lei puro, fatevi capace,
Quì nun ce so' nè angeli nè santi...
Quì 'gni giorno de più che se va avanti
Se va da la padella ne la brace.

« Avanti, avanti! » So' parole belle...
Ma quì, nun ce so' tanti sagramenti,
Caro lei, quì se tratta de la pelle!

Già, speramo che lei sia persuasa...
Si no, dice, nun facci comprimenti,
Vadi puro... Ma noi tornamo a casa.
. . . . . .

Ma lui, capischi, lui la pensò fina !
Lui s' era fatto già l'esperimenti,
E dar modo ch'agiveno li venti,
Lui capì che la terra era vicina ;

Percui, lui fece : intanto se cammina,
Be 'dunque, dice, fâmeli contenti,
Chè tanto quì se tratta de momenti.
Defatti, come venne la matina,

Terra... Terra !.. Pereristo !... E tutti quanti
Rideveno, piagneveno, zompaveno...
Terra... Terra !.. Pereristo !.. Avanti... Avanti !

E lì, a li gran pericoli passati
Chi ce pensava più ?.. S'abbraccicaveno,
Se baciaveno... C'ereno arrivati !

El primer encuentro de los descubridores con los naturales es también digno de citarse :

— E quelli ?.. *Quelli ? Je successe questa :*
Che mentre, lì framezzo ar villutello
Cusì arto, p' entrà 'ne la foresta,
Rompeveno li rami cór cortello,

Vedero un fregno buffo, co' la testa
Dipinta come fosse un giocarello,
Vestito mezzo ignudo, co' 'na cresta
Tutta formata de penne d'ucello.

Se fermorno. Se fecero coraggio...
— Ah quell'omo !, je fecero, chi sete ?
— Eh !, fece, chi ho da esse' ? So' 'n servaggio !

E vojantri quaggiù che ve ce manna ?
— Ah ! Je fecero, poi lo saperete,
Quanno vedremo er re che ve commanna.

E quello, allora, je fece er piacere
De portalli dar re, ch'era un surtano,
Vestito tutto d'oro : co' 'n cimiere
De penne che pareva un musurmano.

E quelli, allora, co'bone maniere,
Dice : — Sa, noi venimo da lontano,
Per cui, dice, voressimo sapere
Si lei sete o nun sete americano...

— Che dite ?, fece lui, de dove semo ?
Semo de quì... Ma come so' chiamati
'Sti posti, fece, noi nu' lo sapemo. —

Ma vedi si in che modo procedeveno !
Te basta a di' che lì c'ereno nati,
Ne l'America... e manco lo sapeveno.
. . . . . .

Perchè er servaggio, lui, core mio bello,
Nun ci ha quatrini... e manco je dispiace...
Chè lì er commercio è come un girarello.
Capischi si com'è ? Fatte capace :

Io s' 'n servaggio e me serve un capello ;
Io ci ho 'n abito e so che a te te piace ;
Io te do questo, adesso damme quello,
Sbarattàmo la roba e semo pace.

Accusì pe' li generi più fini,
Accusì pe' la roba signorile ;
Ma loro nun ce l' hanno li quatrini.

Invece noi, che semo 'na famija
De 'na razza de gente più civile,
Ce l' avemo... e er governo se li pija !

Más adelante, refiriéndose a las desdichas del gran descubridor, dice hermosamente :

E poi semo sur solito argomento,
Ch' hai voja a fa', ma l'omo è sempre quello !

Ponno mutà' li tempi, ma er cervello
De l'omaccio ci ha sempre un sentimento.

Ma varda! Si c'è un omo de talento,
Quanno ch' è vivo, invece de tenello
Su l' artare, lo porteno ar macello,
Dopo more... e je fanno er monumento.

Ma quanno è vivo nu' lo fate piagne!
E nun je fate inacidije er core...
E lassate li sassi a le montagne!

Tanto la cosa è chiara e manifesta;
Che er monumento serve pe' chi more?
Ma er monumento serve pe' chi resta.

Los últimos sonetos están inspirados en un sentimiento de orgullo nacional, por ser Colón italiano, y después de recordar a sus más gloriosos paisanos, concluye felicísimamente el narrador, entre conmovido y humorístico:

Cusì Colombo. Lui, cor suo volere,
Seppe convince' l'ignoranza artrui.
E come ce rivò? Cor suo pensiere!
Ecchela si com' è... Dunque, percui

Risémo sempre lì... Famme er piacere:
Lui perchè la scoprì? Perchè era lui!
Si invece fosse stato un forestiere,
Che ce scopriva? Li mortacci sui!

Quello invece t' inventa l' incredibile...
Chè si poi quello avesse avuto appoggi,
Ma quello avrebbe fato l' impossibile.

Si ci aveva l' ordegni de marina,
Che se troveno adesso ar giorno d'oggi,
Ma quello ne scopriva 'na ventina!

Tengo, por último, noticia, aunque no de fuente segura, que Isidoro del Lungo, profesor de literatura en Florencia, ha escrito un canto épico a Colón.

En el siglo pasado se escribieron en Francia dos poemas sobre el descubrimiento de América. El primero se debe a Mme Dubocage [1], poetisa que alcanzó alguna boga en su tiempo y obtuvo los aplausos y la amistad de Voltaire. Consta el poema de diez cantos no extensos y está dedicado al Papa Benedicto XIV, sin duda por la idea religiosa que presidió a su composición y que revela su título. No hay duda de que fué favorablemente acogido por los hombres de letras, y aun tuvo la fortuna de que varios escritores italianos, entre los cuales hay que contar al mismo Parini, emprendieran su traducción. El poema, sin embargo, es uno de los más insípidos frutos del pseudo-clasicismo francés en su última época. El deterioro de los moldes tradicionales y el agotamiento de la escuela se ven patentes, así en las formas generales, como en la anemia del estilo, sin color ni sabor alguno. Colón llega a América como guerrero y conquistador, con navíos bautizados con nombres clásicos (Alcides, Orfeo, etc.) y con ejército numeroso; celebra alianzas con jefes indígenas y da batallas en toda regla, animando a los suyos con arengas militares. Enamoróse, además, perdidamente de Zama, hija de un anciano cacique, a quien Colón relata sus aventuras y pone al tanto de las creencias y de la civilización europeas, y de estos amores, trágicamente terminados por la muerte violenta de Zama, y del despecho y celos de la poderosa reina Vascona, que en vano ofrece a Colón mano e imperio, derivan los hechos principales y la catástrofe del poema. No es menester añadir más.

Mucho más largo, aunque no mejor, es el segundo poema a que me he referido, en dos partes y veinticuatro cantos, anónimo [2]. El autor, según lo dice en el prólogo, residió largo tiempo

1. *La Colombiade ou la Foi portée au Nouveau Monde,* París, 1756.

2. *Christophe Colomb, ou la Amérique découverte,* París, 2 volúmenes, 1773. Según anotación de D. Juan María Gutiérrez en el ejemplar que fué suyo, en el catálogo de Andrada, número 1785, se halla el siguiente título: BOURGEOIS, *Christophe Colomb, ou l'Amérique découverte.* Poema en dos partes. París, 1777. El título coincide, como se ve, perfectamente, y la diferencia de fecha puede atribuirse a error, o a la existencia de otra edición.

en Santo Domingo, y allí escribió, en todo o en parte, su poema. Tiene más sabor histórico que el anterior, pero es más tosco, informe y prosaico, como que el autor confiesa que no era poeta ni sabía hacer versos. En la obra de Dubocage, no obstante su insignificancia, nótase siquiera la mano de un escritor de oficio. En el que ahora me ocupa hay gran profusión de elementos sobrenaturales, de ángeles y demonios en favor y en contra del héroe. Colón se enamora también, aunque platónicamente, de una princesa indígena, y la Verdad le hace ver en un espejo los destinos de América y de Europa. Casi todo el poema pasa en las islas descubiertas, a uno de cuyos caciques explica Colón los dogmas y la pasión y vida de Cristo.

No escapó el magnífico asunto a los ambiciosos proyectos poéticos de Andrés Chénier, sólo manifestados en esbozos y fragmentos a causa de su temprana muerte. Su constante anhelo de aplicar libre y originalmente las grandes cualidades del arte antiguo al mundo moderno, infundiéndoles aliento de vida nueva, para hacer obra perfecta y viva, llevó desde temprano su imaginación hacia el Nuevo Mundo, en busca de no explotados tesoros. Ya en el poema *La invención* mostraba seductoramente a los poetas:

Une Cybèle neuve et cent mondes divers
Aux yeux de nos Jasons sortis du sein des mers.
Quel amas de tableaux, de sublimes images,
Nait de ces grands objets resérvés à nos âges!
Sous ces bois étrangers qui couronnent ces monts,
Aux vallons de Cusco, dans ces antres profonds,
Si chers à la fortune et plus chers au génie,
Germent des mines d'or, de gloire et d'harmonie.

Queriendo unir a la invitación el ejemplo, en el plan de su grandioso poema *Hermes*, de que apenas escribió algunos fragmentos, había dado lugar a un cuadro sobre el descubrimiento y conquista de América [1]. No contento con esto, el gran poeta aca-

1. Véase la edición crítica de Chénier, de 1872, por Becq de Fouquières, página 381, XII.

bó por concebir y planear un vasto poema titulado *América,* en el cual, según anotación suya, se proponía presentar « un cuadro rápido y vivo de toda la historia del mundo ». El descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, la descripción de las diversas razas en él esparcidas, de sus animales, vegetales y minerales, así como la influencia de aquél en los destinos del mundo, debían ser el asunto principal del poema. Por desgracia, sólo quedan cortos fragmentos [1]. En el segundo de los dos más conocidos y primitivamente publicados, puede verse patente la influencia del autor de *L'aveugle* sobre la manera descriptiva de Bello:

Le soleil ne sait point sur leurs arbres profanes
Mûrir le doux coco, les mielleuses bananes,
Leurs champs du beau maïs ignorent la moisson...

A la época del primer imperio napoleónico pertenece el mediocre poema *La navegación* [2], en seis cantos, muy estimado del Emperador, a quien está dedicado, de J. Esménard. Poco más de la mitad del canto segundo trata de Colón y su empresa. El poema representa muy bien la anemia poética de su época y la agonía de la escuela pseudo-clásica, de la literatura *oficial.* Y no hay que decir que, en lo relativo a Colón y al descubrimiento, se repite la serie íntegra de las necias diatribas contra España.

El poeta provenzal Carlos Boy, me ha enviado en estos días, lujosamente impreso, el segundo canto de un poema *Cristou Couloumb* [3], que desgracias de familia, según me dice en la fina carta con que lo acompaña, le han impedido terminar. Nada puede avanzarse sobre el conjunto del poema en presencia de este fragmento, pues en él empieza apenas a tratarse el asunto por sus la-

1. Donde pueden leerse en mayor número es en la edición de Gabriel de Chénier, París, 1874, en 3 volúmenes, en la cual se hallan también largos apuntes del poeta, que revelan su plan vastísimo, y en la magnífica edición de Becq de Fouquières, de 1888.

2. *La navigation,* poëme, par J. Esménard, seconde édition. Paris, 1806.

3. *Saint-Etienne,* 1892. Tirada de 75 ejemplares que no se han puesto a la venta.

dos familiares e íntimos, y la figura de Colón, noble y digna, está sólo esbozada. Pero por todo el canto vuela ese aroma agreste, esa frescura, esa simplicidad, sobriedad y eficacia de expresión propias de la aurora poética de los pueblos y que hoy suelen hallarse con más frecuencia en las literaturas regionales, a modo de manantiales escondidos y puros, que en las otras, ya gastadas por largo trabajo intelectual y por aberraciones sensuales. La elegía de la cigarra, que canta la gentil Marta en su jardín de Arles, es delicadísima y encantadora por su infantil sencillez.

El descubrimiento de América, *sin Colón,* constituye el asunto del poema inglés, *Madoc,* del célebre jefe de la escuela laquista, Roberto Southey, y cuya primera edición es de 1805. Está fundado en una historia o tradición galense, según la cual, en el siglo XII, Madoc, príncipe de Gales, disgustado de las rivalidades y luchas de sus hermanos por el trono, se hizo a la vela con algunos compañeros, en busca de alguna tierra mejor. La que en tal aventura descubrió fué América, según con entera seguridad afirma en su prefacio el poeta. Dejó en ella parte de su gente, y volviéndose a Gales para llevar más aventureros, partió de nuevo y no se supo más de él. Su posteridad, se asegura también, existe todavía hoy, sobre los afluentes del sur del Missouri, y conserva su complexión, lenguaje y, en cierto grado, sus artes. El viaje de Madoc coincidió con el tiempo en que los aztecas, a consecuencia de ciertas calamidades, abandonaron su comarca, Aztlan, para fundar a Méjico. Esa emigración se relaciona en el poema con las aventuras de Madoc, sin que exista otro punto de referencia con el *descubrimiento posterior* de Colón y la conquista española, que la identidad, de siglo a siglo, de las supersticiones aztecas, y la alusión del hermoso verso con que el poema termina, recordando que el cielo envió más tarde sobre aquel pueblo

The heroic Spaniard's unrelenting sword.

El primer poema inglés sobre Colón pertenece a un norteameri-

cano : Joel Barlow (1755-1812)[1]. Divídese en diez libros. El autor, que ha descubierto en el sentido moral de los poemas de Homero una de las mayores desventuras de la humanidad, dice en su prefacio que el sentido real del suyo es « mostrar cómo todos los bienes morales, el buen gobierno y las esperanzas de una paz permanente, deben fundarse sobre la base del principio republicano ». Fácil es sospechar el valor artístico de un poema sobre Colón escrito con tal propósito. La invención consiste en presentar al gran navegante en la prisión, quejándose de la ingratitud humana ante la empresa que ha llevado a término y que recuerda en alusión ligerísima. Aparécesele entonces Héspero, genio guardián del continente occidental, quien le arrebata de la cárcel y le lleva consigo a la cumbre de la *Montaña de la visión,* en la costa occidental de España. Muéstrale allí, en una serie de apariciones, el continente americano ; describe su naturaleza y producciones ; narra la historia antecolombiana de sus principales pueblos, la destrucción de éstos por los conquistadores, sus vicisitudes futuras, el establecimiento de las colonias inglesas en la América del Norte, su historia, la guerra de la independencia contra Inglaterra, *in extenso,* el cuadro general de Europa después del descubrimiento de América, y la influencia que ejerció en aquélla el gran suceso ; los progresos del comercio, la industria, las ciencias, la filosofía y las artes en relación con su estado en los pueblos de la antigüedad, y termina extendiendo la visión sobre el mundo entero y profetizando un progreso constante y una gran asamblea de naciones para establecer la paz y la armonía universal. Tal modo de concebir el poema, no exento por cierto de amplitud, tiene el fundamental defecto de dejar fuera de la acción, y por consiguiente, de la obra misma, los hechos y el carácter de Colón. Este no es más que un mero expectador, por arte sobrenatural, de lo que hubo en el mundo antes de él, y de las verdaderas y supuestas consecuencias de su acción en la historia. Es una *colombiada* sin Colón, lo cual

1. *The columbiad.* Philadelphia, 1807.

no deja de ser curioso. Pero, fuera de que la obra descubre, más que a un pensador, a un declamador humanitario del siglo XVIII, no hay duda de que su mayor debilidad reside en la ejecución y el estilo. Falta a Barlow vigor de fantasía e intensidad de afectos, y su estilo, sin carecer de naturalidad, es pesado y frío, por lo cual, sin duda, el historiador de la literatura norteamericana, Richardson, califica al autor de *épico plúmbeo* [1]. Es, sin embargo, uno de los que con mayor seriedad han tratado el asunto. *The columbiad* fué precedido por un ensayo menos extenso, pero no más afortunado, bajo el título de *The vision of Columbus*. Mucho más feliz fué el autor en su poema cómico-heroico: *Hasty Pudding*.

El último de los poemas narrativos sobre Colón, de que debo hacer mérito, es, sin disputa, el mejor de todos y notablemente bello en sí mismo, aunque todavía no alcance la amplitud y grandeza que la importancia del tema dan derecho a exigir. Me refiero al poema *The voyage of Columbus,* del poeta inglés Samuel Rogers. Publicóse por primera vez en 1810, en una corta edición destinada a los amigos del poeta, y luego en 1812, junto con sus otros poemas. El autor de *The pleasures of Memory,* llamado por Byron *el melodioso Rogers*, se distinguió mucho más por el esmero y exquisita finura de sus versos, en el gusto de la poesía inglesa del siglo XVIII, que por la intensidad y vigor de su inspiración. Anunciado durante mucho tiempo y publicado después de doce o catorce años de silencio, quizá por esto mismo la impresión que *The voyage of Columbus* produjo en Inglaterra no correspondió a la espectativa general. Hubo, sin embargo, diversidad de opiniones, pues mientras la *Edinburgh Review* le apreció en mucho, el fallo de la *Quarterly Review* le fué más bien desfavorable. Menos acabado y perfecto en sus detalles que el otro poema citado (del cual dijo Byron que no contenía una línea vulgar) y que su *Epistle to a friend, The voyage of Columbus* ofrece en cambio más calor de alma, mayor audacia y vigor de fantasía, más riqueza y brillo de estilo y mucho

1. *American literature,* 1607-1885, pág. 12. New York and London, 1889.

más interés humano, hasta el punto de señalar un verdadero cambio de rumbo en la inspiración del poeta y una como transacción o acuerdo, según la crítica inglesa de nuestros días, entre la antigua escuela de poesía reflexiva y la nueva escuela narrativa. Dió, en tal sentido, impulso al movimiento literario inglés; y Byron, reconociendo que había escrito el *Giaur* sobre el modelo del *Columbus*, se lo dedicó a Rogers. Todo esto demuestra que se trata de una obra interesante y nada vulgar.

El poema está escrito de intento fragmentariamente, en doce cantos cortísimos, en los cuales se narran y pintan sólo los momentos más culminantes del viaje y el descubrimiento, a la manera que solía hacer Chénier con los poemas que esbozaba y que acaso nunca se habría decidido a *rellenar*. Adviértese en el prefacio que las transiciones son rápidas, y que se deja mucho para que lo imagine el lector. La forma general del *Columbus* es muy diferente de la de los demás que sobre el mismo tema se han escrito. Finge el poeta que no hace sino traducir un manuscrito español hallado en el convento de la Rábida, cuyo autor se da por compañero de Colón en su gran viaje, cosa que el *traductor* inglés no cree, por parecerle astutamente que el estilo es de época posterior. Esta ficción le permite dar al poema un tinte tradicional de sabor excelente, admitiendo naturalmente como máquina las creencias y supersticiones propias del tiempo, de que el poeta se ha informado con esmero en los escritos de los cronistas españoles de Indias. En cambio, tiene esto el inconveniente de presentar a veces como legendaria una acción de tan viva y hermosa realidad, de tan inmensa repercusión en el mundo. Fuera de la introducción y el epílogo, poco ligados al poema, comienza éste con el viaje mismo, narra sus peripecias, pinta la angustia y la solemnidad de la expectativa, el descubrimiento, la naturaleza y los indígenas de la isla, y termina con la visión de un ángel que ordena a Colón la vuelta a España y le predice sus futuras desdichas personales, al par que las grandes y felices consecuencias de su obra. Bellezas de ejecución tiene muchas el poema, y de primer orden. Son notables,

entre otros, el trozo relativo al descubrimiento mismo y el que pinta la sorpresa causada por los españoles en los sencillos isleños. La figura de Colón está presentada con dignidad y grandeza. En la profecía final del ángel, píntase a América (aludiendo especialmente a los Estados Unidos) como el futuro refugio de los oprimidos de Europa, los cuales vendrán a fundar en ella el imperio de la libertad y una vida más amplia y generosa. La época en que el poeta escribía, llena para Europa de incertidumbres, convulsiones y catástrofes, mientras la república norteamericana se levantaba joven, libre y poderosa, explica perfectamente en su espíritu este hermoso pasaje :

Not thine the olive, but the sword to bring;
Not peace, but war! Yet from these shores shall spring
Peace without end; from these, with blood defiled,
Spread the pure spirit of thy Master mild!
Here, in His train, shall arts and arms attend,
Arts to adorn, and arms but to defend.
Assembling here, all nations shall be blest;
The sad be comforted; the weary rest;
Untauched shall drop the fetters from the slave;
And He shall rule the world he died to save!

Y el bello poema termina con estos altos y elocuentes conceptos, dignos del héroe, que, consolándole de las desventuras que todavía le aguardan, dirige el ángel a Colón :

While to the starry sphere thy name shall rise,
(Not there unsung thy generous enterprise!)
Thine in all hearts to dwell-by Fame enshrined,
With those, the Few, that live but for Mankind;
Thine evermore, transcendent happiness!
World beyond world to visit and to bless.

En la literatura alemana, ni en las demás modernas europeas, no sé que se haya escrito poema alguno narrativo sobre Colón, salvo en la danesa, *La occánida,* de Manuel Baggesen (1764-1826), que no conozco.

Creo que en el precedente análisis queda comprobado cuanto asenté al principio sobre las dificultades del tema y los grandes y quizá inevitables escollos que por todas partes le rodean. Puede también observarse que ellos se aumentan para los poetas extranjeros, por el empeño, nacido de las rivalidades de nación o de raza, y de una historia informal, de declamar contra España, exagerando sus yerros y atenuando considerablemente sus glorias, y presentando como disociada, y hasta contraria, su acción histórica, de los anhelos y de la empresa sublime del descubridor de América. De los hombres ilustres que decisivamente cooperaron en ella, casi no se habla, o se habla mal; de mala gana y ligeramente se pasa sobre el hecho inconmovible, que se alza como una montaña, de haber sido España, al fin y al cabo, la única nación que acogió a Colón y le dió amparo, y creyó en su genio, y le otorgó altos títulos y eficaces medios para hallar el camino de la gloria y engrandecer enormemente el mundo civilizado. En cambio, su prisión, hecho accidental llevado a cabo arbitrariamente por un malvado, censurado y reparado en el acto por los Reyes Católicos, se convierte en suceso capitalísimo y representativo de la conducta de España. De la conquista no se hable: ella ha sido, desde el abate Raynal, el tema favorito de todos los declamadores. La acción de Colón resulta así en los poemas, y también en algunas historias, como sobrenatural o milagrosa, y perdiendo toda luz y todo sabor de realidad, queda envuelta en las nieblas de lo puramente fantástico. Esperemos el día en que un gran poeta, libre el espíritu de pasiones bastardas y preocupaciones vulgares, alce a Colón, en el campo del poema narrativo, un monumento digno de su gloria.

III

OBRAS DRAMÁTICAS

Bien que la obra dramática representable no parezca nada adecuada para un asunto de esta naturaleza, las tentativas hechas en ese género en varias literaturas son ya bastante numerosas. La primera, sin duda alguna, se debe al inagotable Lope de Vega, con el *Nuevo Mundo descubierto.* Mucho se ha encarecido, dentro y fuera de España, lo disparatado y monstruoso de la acción de este drama, tomándolo como ejemplar típico del delirio a que se entregaban a veces nuestros grandes escritores dramáticos de la edad de oro. En verdad, aunque falta la unidad orgánica, yo no acierto a ver monstruosidades ni disparates en el desarrollo de la acción, ni el *cúmulo de desatinos* de que hablaba Ochoa, al publicarle en el *Apéndice* del tomo segundo de su *Tesoro del teatro español.* La acción sigue simplemente el orden histórico, desde las gestiones de Colón en Portugal, hasta su entrada en Barcelona. Debe tenerse presente que muchos de esos juicios exagerados se han dado bajo el imperio del pseudo-clasicismo francés, ante cuyas reglas convencionales de tiempo y lugar no podía menos de parecer monstruosa la acción del drama de Lope. No por ello es menos cierto, sin embargo, que esta obra, a pesar de la tímida tentativa hecha por Shack en su abono, y del interés que le concede Ticknor, es una de las más débiles y toscas del gran poeta, y de todo el teatro español. Nada más ajeno a ella que esa emoción de grandeza y trascendencia que el asunto imperiosamente reclama. La acción está tratada superficialmente, y el carácter de Colón, indicado con nobleza, ha sido imperfectamente desarrollado. La inspiración divina de que se muestra poseído en la primera jornada, se desvirtúa inmediatamente en la segunda, al exponer al rey de Portugal, como fundamento de su convicción, el fantástico relato

del piloto albergado por él en la isla de la Madera. No es posible dejar de hallar justificada la risa y el desdén del rey al escucharle, con lo cual se produce un resultado contrario al que convenía y el poeta sin duda buscaba. No hay, por otra parte, una sola escena verdaderamente robusta o interesante, y hasta la poesía, genial en Lope, parece haber huído esta vez del diálogo, lleno de ridículas hipérboles. Las mejores escenas, que son algunas de las que pasan en América, de efecto cómico y realista, parecen pueriles ante la magnitud del asunto. En cuanto al elemento sobrenatural, tan peligroso en los dramas, representado por varias figuras alegóricas (la Providencia, la Imaginación, la Idolatría, etc.), está manejado del modo más primitivo y grosero, propio de la infancia del arte. Lo único que hay grande e interesante en este drama es el espíritu religioso que flota por cima de su ejecución debilísima, mostrando que aunque se asociaran naturalmente a la empresa intereses puramente mundanos de riqueza y de mando, el triunfo de la fe cristiana en el Nuevo Mundo y la destrucción de la idolatría fueron el grande y verdadero significado que entonces se atribuía en España al descubrimiento de América.

Colón figura también entre los personajes de otro drama de Lope, *El Príncipe perfecto,* parte 1ª, pero su aparición (después del descubrimiento) en una única y brevísima escena con el rey de Portugal, hacia el fin del último acto, para proponerle una intervención en la empresa, que el rey no acepta, dejando generosamente que España recoja sus legítimos frutos, no se ve qué razón ni objeto tenga, si no es el de realzar, aunque sea de paso y por inconexo accidente, la *perfección* del Príncipe.

Después de la infructuosa tentativa del *Colón* de Lope, no sé de otra en España, hasta la de mediados de este siglo, del inquieto, contradictorio e inconsistente soldado del romanticismo inferior, Patricio de la Escosura, en *La aurora de Colón,* que no he leído.

En 1863 se representó, en el teatro de *Novedades*, en Madrid, y parece que con aplauso, el *Cristóbal Colón* de don Juan de Dios de la Rada y Delgado, en tres actos y en verso. El primer acto

pasa en la Rábida, el segundo en la Corte y el último a bordo de la *Santa María.* No carece esta obra de sencillez y unidad, pero está mediocremente pensada y escrita. Contiene un episodio amoroso bastante inocente entre una dama de doña Isabel, doña Leonor, y el cortesano don Luis, celoso de Colón.

El descubrimiento de América entra también como parte considerable en el drama de Rubí, *Isabel la Católica.* Colón figura en la segunda parte, ante los muros de Granada, solicitando medios para llevar a cabo sus planes, y en la tercera, en Barcelona, a su vuelta de América. El drama termina con la recepción del descubridor por los Reyes Católicos. Defectuoso y débil en conjunto (basta recordar que supone amores entre la reina y Gonzalo de Córdoba), no lo es menos por lo que respecta a la parte que en él se ha concedido a Colón. Éste aparece prometiendo *un mundo nuevo,* cuyas dimensiones, de polo a polo, traza ante Ysabel, como si fuese adivino. Su disputa con varios soldados de una avanzada, en la segunda parte, toca en lo ridículo y no puede ser más inverosímil.

Por último, don José Campo Arana escribió la letra de un *Cuadro lírico dramático,* en un acto, música de don Antonio Llanos, representado en Madrid en 1879. La escena pasa a bordo de la carabela *Santa María.*

En el tomo de tragedias catalanas de don Víctor Balaguer se halla un *Cuadro dramático,* titulado *La última hora de Colón,* escrito en presencia de una poesía italiana, por encargo del célebre trágico Ernesto Rossi, cuando fué a Barcelona en 1868. La traducción castellana del monólogo de Colón, por don C. Villar y García, se publicó en la *Revista de España.* Es trozo insignificante.

En Italia, Colón apareció por primera vez en la escena en 1691, en el teatro Tordinona de Roma, en el melodrama lírico de Pradelini titulado: *Colombo ovvero l'India scoperta.* La música se ha perdido, pero el *libreto* subsiste, sin que por ello puedan felicitarse las letras italianas. Es un tejido de aventuras amorosas tan disparatadas como vulgares. Colón anda enamorado de una tal

Anarda, con quien se casa, y padece terribles celos de Ginacra, rey del Perú.

Ya que hablo de libretos de ópera, añadiré que a fines del siglo último y en el actual se han escrito otros varios sobre el mismo asunto, en Italia la mayor parte, y uno en España, con música de Carnicer. La más importante de estas obras dramático-musicales fué sin duda el *Colombo,* letra del popular libretista Felice Romani y música de Morlacchi, estrenado en 1828 en el Carlo Felice de Génova. Romani tomó por base el cuarto viaje de Colón y su abandono en la isla de Jamaica, inventando unos amores entre Fernando, hijo de Colón, y una joven india, hacia los cuales converge el interés principal. Esto no obstante, el libreto reune ciertos méritos de imaginación y de frase, habituales en el autor.

En el mismo Carlo Felice se ha estrenado en estos días una nueva ópera, *Cristóbal Colón*, libreto de Luis Illica y música de Franchetti, el aplaudido autor de *Asrael.* Según las crónicas que de este estreno he leído, parece indudable que la parte musical, si no alcanza a ser una obra maestra, de esas destinadas a vida imperecedera, tiene trozos de relevante mérito y es en conjunto digna de todo aprecio. Del libreto, que conozco en substancia, no puede decirse lo mismo, pues es en toda su extensión falso y absurdo. Recógense en él con cariño las más desautorizadas especies referentes al modo cómo en España fué recibido y apreciado Colón; y el consejo de Salamanca, como si la investigación histórica se hubiese practicado en vano, aparece dando su fallo en contra de los proyectos del genovés. Toda la acción está tejida, además, a ejemplo de *La Africana*, con el único objeto de brindar a los ojos deslumbrante espectáculo, y a la música ocasión para danzas, coros y grandes piezas de conjunto, que desvíen la atención de los disparates del drama. Se ha seguido, pues, hoy todavía, la viciosa tradición de hacer del drama un mero pretexto para escribir buena o mala música, prefiriendo al *drama musical* el *libreto con música.* Peor para la ópera si persiste en marchar por tan obscuros y vulgares caminos.

Pero la primera obra puramente dramática escrita en Italia sobre este asunto fué una comedia de las que los italianos llaman *del arte*, o improvisadas, en las cuales sólo se indicaba someramente lo que los actores debían decir. Fácil es suponer la suerte que correrían Colón y el descubrimiento de América en tan rudimentaria forma de representación. La acción pasa toda en la isla de Tenerife, donde se supone una sedición contra el almirante, y está inspirada, sin duda alguna, en el primer canto que dejó escrito Tassoni y del cual hablé anteriormente. Tiene *intermedios, baile y combate a la morisca.* Representóse muchas veces en Génova, en 1708 [1].

Pietro Chiari escribió también, a mediados del pasado siglo, una comedia sobre Colón, que se ha perdido, y poco después el popularísimo y muy vulgar comediógrafo napolitano Francisco Cerlone dió dos a la escena: *Il Colombo nelle Indie,* en tres actos, y *Gli Empi puniti, ossia il ritorno di Colombo nel Messico,* continuación de la primera. Apenas cabe imaginar nada más desatinado y grosero. Colón dice en cierto lugar que piensa dar el nombre de América al Nuevo Mundo, porque la noticia de su existencia la debió a Américo Vespuccio.

En 1830, Gherardi d'Arezzo publicó un drama sobre Colón, de gran aparato escénico y escasísimo mérito literario. Termina con la recepción de Barcelona, entonando todos, después de oír a Colón, *il più bel Te Deum che si possa trovare in musica,* con acompañamiento de cañonazos.

Menos malo es el *Cristoforo Colombo* compuesto poco después por el conocido y fecundo dramaturgo Pablo Giacometti, autor de *La morte civile*, y tantas otras espeluznantes tragedias. Su *Colombo* está dividido en dos dramas, de cinco actos cada uno. El primero, que es el más importante, abraza desde la llegada de Colón a la Rábida hasta el descubrimiento de América. Trata el segundo

1. Puede leerse íntegra esta comedia en el interesante aunque ligero libro de PIERO CARBONI, *Cristoforo Colombo nel teatro.* Milán, 1892.

de las posteriores vicisitudes del héroe hasta su muerte. Esta obra, desarrollada con la maestría escénica peculiar del autor, peca de efectista, tiende a la impresión violenta, falsea descaradamente en algunos puntos importantes la verdad histórica, y carece, como todas las suyas, de delicadeza y elevación artística. El público de los teatros ínfimos italianos es el único que viene aplaudiéndola desde hace muchos años.

Por el mismo tiempo, Giorgio Briano, maestro respetado de Silvio Pellico, quiso componer una trilogía, de la cual sólo apareció la primera parte, representada en Turín en 1842. El trazado de la obra es muy semejante al de la anterior, y abarca los mismos extremos. Sus defectos son también análogos, con la sola ventaja de poseer más sabor literario, en cambio de su menor perfección escénica.

De Silvio Pellico se sabe que comenzó a escribir, no un drama, sino un poema dramático no destinado a la escena, sobre el hermoso asunto, en verso suelto; pero su inconcluso trabajo no se ha podido hallar hasta ahora. Existe también un drama, *Cristoforo Colombo,* en cinco actos, de Alberto Castiglioni.

La infancia y la juventud de Colón han inspirado en Italia algunas débiles producciones teatrales, entre ellas un melodrama lírico de Polleri, *Colombo fanciullo,* y la comedia de Garassini, *Lanaiolo o marinaio? scene popolari Savonesi.* Trátase en esta última de una lucha doméstica entre los deseos de los padres de Colón y la invencible inclinación del mismo por la marina. Ni ha faltado quien tuviese la ocurrencia de presentar, en un melodrama, *Colombo,* a la América, la India 1ª y la India 2ª, como personajes alegóricos, sentadas debajo de un árbol [1].

De dos dramas alemanes tengo noticia. Débese el primero, con el nombre de *Cristóbal Colón,* al ilustre lírico Federico Rückert, que lo escribió en 1845. No he podido conseguirlo, y sólo debo consignar aquí la autorizada opinión de Heinrich, según el cual, los

1. Véase la citada obra de Carboni, página 192.

dramas de Rückert son mucho menos importantes que sus poesías líricas [1].

El segundo es reciente, de este mismo año, y su autor Alejandro Dedekind. Para tener una idea de su exactitud histórica baste saber que, entre otras muchas enormidades, los Pinzones aparecen como compañeros de estudio de Colón en la universidad de Pavía!

La primera obra dramática escrita en Francia sobre el descubrimiento de América fué la tragedia en tres actos de Juan Jacobo Rousseau, *La découverte du Nouveau Monde* (1740). El título no corresponde substancialmente a la pieza, pues sólo se trata en ella de un conflicto amoroso entre el cacique y una india de la isla de Guanahaní, donde pasa toda la acción. La llegada de Colón y los suyos no es más que el *Deus ex machina* que ocasiona el desenlace. El célebre filósofo quiso hacer una ópera, y hasta llegó a escribir la música del prólogo y del primer acto. Él mismo no daba importancia alguna a su trabajo, emprendido sin duda por pasatiempo, como puede verse en sus *Confesiones* [2], donde dice que había concluído por arrojarlo al fuego.

Mucho más importante y más ruidoso fué el *Christophe Colomb* del célebre escritor del primer imperio, Nepomuceno Lemercier, representado en el teatro Odeón en 1809. El autor lo llamaba, en el título, *Comedia histórica shakspeariana*, cosa singular en una pieza francesa de tal época, y que anunciaba una innovación en las tradiciones dramáticas consagradas. Innovación era, en efecto, aunque más bien instintiva que doctrinaria en quien la iniciaba. El primer acto pasa en casa de Colón, el segundo en la corte de España y el tercero a bordo de la carabela *Santa María*. El drama termina en el momento de descubrir tierra. Las unidades de tiempo y lugar, sagradas no sólo para los literatos, sino asimismo para todo el público francés de entonces, quedaban en este drama esencialmente

1. *Histoire de la littérature allemande*, tomo 3º, página 273, nota.
2. Parte II, libro VII.

destruídas, y la segunda con verdadero escándalo, pues la acción pasaba nada menos que del Viejo al Nuevo Mundo. El modo ingenioso con que se consumó la violación, haciendo que durante el viaje un mismo sitio, el de la carabela, se ofreciese constantemente a las miradas del público, no podía engañar a los suspicaces discípulos de Boileau, tanto menos, cuanto, en los dos primeros actos, la acción cambiaba de lugar en la misma Europa. El *Christophe Colomb* levantó, pues, tempestades, y convirtió la sala del Odeón en campo de batalla, del cual hubo que recoger muertos y heridos. La obra fué estrepitosamente silbada, y para que su representación no se interrumpiese fué menester que Napoleón hiciera valer los poderosos argumentos de que acostumbraba echar mano, adornando la sala de bayonetas y arrestando y enviando inflexiblemente a los batallones franceses de Alemania a muchos jóvenes estudiantes, heroicos defensores de las unidades dramáticas. Pensaba que tendrían allí mejor campo para dar rienda a sus belicosos instintos. Esta representación debe así considerarse como precursora de *Hernani*, realizada veintiún años más tarde con diversa fortuna. El drama de Lemercier, concebido con amplitud y fuerza dignas de su talento poderoso, es muy deficiente en su ejecución, y lleva el sello de ese constante desacuerdo entre la índole romántica de su autor y la escuela pseudo-clásica a que por doctrina pertenecía, entre su invención y su estilo, desacuerdo que esterilizó en gran parte sus grandes facultades artísticas. Lemercier tiene, en tal concepto, cierta analogía con Cienfuegos. Más próximo que muchos otros escritores de su tiempo al verdadero clasicismo, fué un poeta de transición entre clásicos y románticos, un innovador inconsciente y *malgré lui*, y por ese motivo curiosísimo y digno de estudio [1].

Nada hay más singular que verle, después de escrito el *Colomb*,

1. Ernesto Legouvé, en sus *Soixante ans de souvenirs*, pinta así al estrepitoso contemporáneo de su padre : « La Fábula nos habla de esos seres mitológicos medio transformados en árboles, y luchando bajo la opresión de la ruda corteza que les invade el cuerpo, aprisiona sus miembros y acaba por extinguir su voz. Tal es la imagen del genio de Lemercier » (tomo I, página 70).

encarnizarse contra la escuela romántica y negar obstinadamente su voto a Víctor Hugo, que a su muerte le sucedió en la Academia. En el *Christophe Colomb* la historia está tratada con esa indolente ligereza propia de los franceses cuando manejan asuntos extraños a su historia nacional. Fuera de Colón, no hay ninguna figura bien sostenida. Pero, además de su noble concepción, que mereció los elogios de Guillermo Schlegel, en su *Curso de literatura dramática,* y que tiende a mostrar cómo los grandes iniciadores están destinados a luchar formidablemente con sus contemporáneos y a arrancarles, por último, con su entusiasmo y constancia, la victoria, la pieza contiene hermosos rasgos y pensamientos elevados. Los últimos versos, puestos en boca de Colón inmediatamente después del grito de ¡ Tierra !, al finalizar el drama, son dignos de la grandeza del héroe, aunque lo del *continent promis* sea una inexactitud histórica. Esos versos además prueban el gran sentido poético de Lemercier, al terminar su obra dejando abierto el horizonte de lo futuro para que se lance a él la excitada imaginación del espectador. He aquí ese hermoso rasgo final:

Ah! j'ai vaincu ! je donne un continent promis !
Comblé dans mon seul vœu, j'abandonne ma tête
Au Dieu qui la sauva de plus d'une tempête ;
Quels que soient nos périls, mon cœur sera plus fort.
Je pressens que déjà tout est sûr en ce port.
Peut-être, de ma gloire, au retour poursuivie,
Naîtra l'ingratitude ; et peut-être l'envie,
Pour tout prix, chez nos rois me forgera des fers :
Les cœurs ont, je le sais, plus d'écueils que les mers :
Mais quand, par un prodige aussi grand que le nôtre,
J'étonne un hémisphère en lui découvrant l'autre,
Il n'est aucun pouvoir qui parvienne à m'ôter
L'honneur que l'univers m'aura vu mériter ;
Et s'il revient quelqu'un de la côte où nous sommes,
Mon salaire à venir ne dépend plus des hommes.

Bajo el mismo título de *Christophe Colomb,* se estrenó también en París, en 1861, en el teatro de la Gaîté, un melodrama en cinco

actos y ocho cuadros, de Mestépès y Eugène Barré. Está vaciado en el mismo conocido molde de los melodramas franceses, con su aparato, su énfasis, y los accesorios y pinceladas de relumbrón destinados a herir la imaginación del vulgo. La mayor parte de los personajes son invención de los autores, y no falta un gran incendio de la casa de Colón, en Génova, donde a la sazón se hallaba el padre Marchena.

En fin, el dominicano Lhermite, poeta y artista elegante, ha escrito en este mismo año un drama titulado *Colomb dans les fers*, próximo a representarse en París, y acerca del cual el padre Didon ha emitido muy favorable juicio. El título indica el momento de la vida de Colón elegido por el poeta como base de su obra. Esta elección, acertada en cuanto aprovecha un contraste de suyo altamente dramático, como es el que ofrece el descubridor de un mundo cargado de hierros y ultrajado por la estupidez y la perfidia, tiene el grave inconveniente, con relación al conjunto, de no referirse a un momento representativo, sino accidental y pasajero, de la vida de Colón y del descubrimiento de América. Hay, sin duda, interés humano; pero el interés histórico, tan grande en sí mismo en este caso, de donde aquél fluye, queda empequeñecido, por tratarse de un hecho subordinado y secundario de un acontecimiento vasto y grandioso. Es cuanto puedo decir por mi propia cuenta de este drama, que no ha llegado todavía a mis manos y del cual sólo conozco el argumento. En cuanto a su ejecución, debemos suponer que alcanza notable hermosura, si prestamos fe a los siguientes conceptos que le dedica Carboni en su reciente y ya mencionado libro:

« Importa establecer, en verdad y en justicia, que los caracteres de los personajes del drama están bien dibujados y admirablemente coloridos. Colón se halla retratado con idealidad perfecta e intuición exquisita de la verdad. Bobadilla, Olfas y todos los otros, han sido adivinados. Alguien ha querido equiparar al autor de este drama a Corneille. Es demasiado; pero de todos modos, *Colomb dans les fers* es un trabajo pensado con fuerza y hábilmente escri-

to, digno de ser leído por todo el que ame a Colón y su memoria. Contiene, en efecto, escenas de no común belleza, que interesan vivamente y se leen de un aliento. Los pensamientos son siempre elevados y a veces profundos, y la forma guarda con ellos armonía. Todo el primer acto es digno de alabanza. En el tercero es notable el monólogo de Colón encarcelado, que comienza con estos versos:

Me voilà seul, vaincu, gardé dans une geóle,
Prisonnier, à deux pas de la horde espagnole!
Et l'Océan est là, tout près, j'entends le flot
Qui vient battre en tremblant les pieds de mon cachot.

Amenazado de muerte en la prisión donde está encerrado, no tiembla Colón ante sus enemigos, y aun les habla con viril y noble altivez. A Bobadilla, que quisiera no sólo hacerle morir, sino humillarle, le dice con firmeza verdaderamente heroica:

...Loin de demander grâce,
Je méprise vos coups et je vous brave en face;
Et, dussiez-vous ensemble ameuter contre moi
L'univers tout entier, je reste vice-roi!
Et me dressant vainqueur sous cette enquête inique,
Je vous réponds à tous, en montrant l'Atlantique:
Assassinez à présent...

«No podría hacerse hablar a Colón en un lenguaje más digno de él. Y no es menos bella la escena siguiente entre el almirante y Roldán, uno de los traidores que han conspirado con Bobadilla, haciendo nacer, en daño de Colón, sospechas y celos en el rey Fernando. Todo el cuarto acto está asimismo perfectamente dramatizado, y si no fuese por el asesinato de Bobadilla, sería intachable. Una escena entre Bobadilla y Colón podría llevar la firma de los autores franceses más famosos; y ha sido bien imaginada la apoteosis en Sevilla, después de concluído el drama. El coro canta diversas estrofas, la última de las cuales es ésta:

Oui, l'univers bénira ta mémoire,
Et l'Océan, que ton bras a dompté,
Par tous ses flots raconte ton histoire :
Tout chante ici ton immortalité.

« Cerrando el libro de Lhermite, leídas las últimas escenas que nos representan a Colón encadenado a bordo de la nave que debe trasportarle a Europa, detiénese el pensamiento en ese triste episodio, y la imaginación se pinta en su lúgubre verdad aquel cuadro doloroso. Hé ahí cómo torna a Europa el hombre sublime que ha derribado las barreras seculares del océano, cómo vuelve a España aquel que poco tiempo antes fué en ella recibido como un triunfador romano. Mas no por eso es menos hermosa su aureola de gloria: antes las persecuciones y ultrajes de los hombres y de la fortuna hacen resplandecer con luz más viva su figura de mártir » [1].

IV

POESÍAS LÍRICAS

La lírica colombina, mucho más abundante, como es natural, que la épica y la dramática, no ha sido, sin embargo, más afortunada, bien que fuese la que ofrecía menos dificultades. Enojoso y estéril sería el dar menuda cuenta de cada una de las composiciones de ese género, escritas en diversas lenguas modernas. Me limitaré, pues, a las más notables por su mérito, o por la celebridad del nombre de sus autores. De las demás, indicaré sólo su existencia, como prueba de la seducción que ese tema ha ejercido sobre los escritores en verso.

Escasísima y pobre es la poesía lírica inspirada por Colón en España en la gran época que abarca los siglos XVI y XVII. Yo sólo conozco un mal soneto de Quevedo, titulado *Túmulo a Colón,* y en

1. Páginas 180 a 185.

el cual habla *un pedazo de la nave en que descubrió el Nuevo Mundo.* Dice el tal pedazo que no nombra a Colón,

De miedo que de lástima la gente
Tanta agua ha de verter con tiernos ojos,
Que al mar nos vuelva a entrambos con el llanto.

Últimamente he visto citado un epigrama del *Sacristán de Vieja Rua*, que no carece de gracia:

Aunque a todos ha causado
Espanto y admiración
El mundo que halló Colón,
A mí nunca me ha admirado.
Porque, ¿quién ¡malicia es!
Descubriera un mundo entero
Con un mundo de dinero,
Sino sólo un genovés?

En la excelente *Bibliografía colombina*, recién publicada por la Academia de la Historia, se da noticia además de sonetos de Maluenda, el Príncipe de Esquilache, Miguel de Barrios, Solórzano, Salas Barbadillo, Sobrario, Stella, Lope de Vega, y de algunas canciones populares, obrillas todas, sin duda, de muy poca importancia[1].

La poesía pseudo-clásica del siglo pasado no dedicó canto alguno especial a Colón; pero el gran Quintana aludió a él y al descubrimiento en varios pasajes de sus odas, en las cuales se muestra, como de costumbre, contaminado del erróneo criterio histórico y del sentimentalismo humanitario del filosofismo francés predominante en su época. Uno de esos pasajes se halla en la oda *A Juan de Padilla:*

De vuestro orgullo, en su insolencia ciego,
¿Quién salvarse logró? Ni al indio pudo

1. El recuento de la Academia de la Historia da un total hasta ahora de 315 composiciones poéticas de todo género inspiradas por Colón en España.

Guardar un ponto inmenso, borrascoso,
De sus sencillos lares
Inútil valladar : de horror cubierto
Vuestro genio feroz hiende los mares,
Y es la inocente América un desierto.

En la oda *Al mar* hay un recuerdo brevísimo del gran navegante:

Colón, arrebatado
De un numen celestial, busca atrevido
El nuevo mundo revelado a él solo.

Y nadie ignora las dos primeras estrofas de la oda *A la expedición española para propagar la vacuna en América*, que comienza con el célebre y hermoso verso :

¡ Virgen del mundo, América inocente !

En esa inocente América no faltaban antropófagos, ni plena y ruda barbarie en su mayor extensión, ni horrorosos y continuos sacrificios humanos en Méjico, ni implacables guerras civiles como las del Perú, en donde Atahualpa, ya prisionero de Pizarro, daba orden de muerte contra su hermano Huáscar. Pura inocencia.

El Duque de Rivas, de cuyos bellos romances hice mención anteriormente, escribió en Londres, en 1824, tres octavas líricas a Colón. Son muy mediocres y corresponden a la época pseudo-clásica del que luego había de ser gran corifeo del romanticismo español.

El período de marasmo comprendido entre los últimos acentos heroicos de Quintana y la explosión romántica, dió a las letras españolas el mejor trozo lírico colombino que, a mi juicio, existe hasta hoy en la poesía castellana. Me refiero al *Colombo* del joven y malogrado poeta catalán Manuel de Cabanyes, cuyo nombre ha logrado por fin vencer el olvido y la indiferencia de que por mucho tiempo estuvo injustamente rodeado. La concepción de esta pieza, de la cual tuve ya ocasión de hablar hace años, en mi ensa-

yo sobre el poeta, es semejante a la del *Pastor cum traheret*, de Horacio, y a la de fray Luis de León en la *Profecía del Tajo*. El genio del Océano, al sentir pasar a Colón en su viaje sublime, le habla para animarle, dejándole entrever la gran trascendencia que su empresa tendrá en los futuros tiempos. El poeta ha tenido el buen tino de presentar la acción y la gloria de Colón indisolublemente unidas a las de España; y trazando el cuadro de la barbarie americana precolombina en artístico contraste con la superior civilización que la conquista ha hecho florecer en el Nuevo Mundo a costa de grandes sacrificios de la nación conquistadora, condena en términos elocuentes y enérgicos las exageraciones y calumnias a ese respecto esparcidas por las naciones rivales. Despréndese de esta oda un verdadero espíritu poético que flota sobre ella envolviéndola en melancólico ambiente, y hay en su ejecución rasgos de mucho precio, no obstante pecar su forma externa, como casi todas las de Cabanyes, de inarmónica y poco modelada. Tiernos y conmovedores son los reproches dirigidos a los americanos descastados, llenos de un mal nacido odio a España:

Mas vos, americanos, prole hispana,
¿Vos también a injuriar sois atrevidos
La madre antigua? Aquestos que en su tumba
Padres vuestros reposan, ¿olvidasteis
Que del Ebro en las márgenes y el Betis
El aliento de vida respiraron
Por la primera vez? ¿Que la cabaña
Se muestra aún, do madres españolas
Sus pobres cunas con amor mecieron?
¡Oh americanos! ¡no ultrajéis a España!
Si crueles no queréis ya ser sus hijos,
Volved la vista en derredor, y al menos
No en vuestras almas gratitud se apague.
Esos campos, un día hórridas selvas,
Do víctimas humanas ofrecidas
En culto impío a impíos dioses fueron,
Ella en felices campos convertía
Que ahora surca el labrador tranquilo,
Y virtuosa familia en ellos vive:

Ella elevaba esas ciudades vuestras,
Y para darlas incremento y vida
Se desangraba, y de sus propios hijos
Quedó huérfana y sola...

Bello es también el elogio que le arranca la acción colonizadora de Inglaterra:

¡ Cuál las proas británicas se lanzan
De libertad y poderío fieras !
¡ Albïón ! ¡ Albïón ! Raza de héroes
En tus quillas escondes : de Washington
Y de Franklin vas a plantar el germen :
Vas a plantarle en las comarcas donde
Cual ciervo de los bosques vagueaba
El cazador salvaje, y los celestes
Custodiadores del país inmenso,
Los ángeles, lloraban sobre el hombre
Cual fiera entre las fieras confundido.

El Océano termina aludiendo a los sufrimientos que esperaban a Colón, y confortándole:

¡ Mas sigue al grande eternidad de gloria !

En la oda *El oro*, refiérese también Cabanyes, aunque incidentalmente, al descubrimiento de América, en estos notables y hermosos versos, llenos de varonil melancolía:

Tú viste ufana el temerario arrojo
De tus hijos ¡ oh Hispania !
Tú de sus manos recibiste altiva
La corona de América...
¡ Joya fatal, jamás te ornara, oh Madre !
Y en extranjeras márgenes
De tu seno arrancados no murieran
Por la flecha del indio,
Y ¡ oh dolor ! por la espada de Toledo
Tus malogrados jóvenes...

Pasada la ebullición romántica, que no añadió canto alguno a la lírica colombina, escribió Ruiz Aguilera, en 1853, una especie de canción popular titulada *El sueño de un loco,* bastante trivial. No es mucho mejor la oda *A Colón* que compuso trece años más tarde, con motivo del monumento erigido a su memoria en Salamanca. Ninguna de estas débiles inspiraciones es en modo alguno digna del autor de las *Elegías.*

Por el mismo tiempo (1855) escribía Narciso Campillo [1], último representante de la escuela sevillana, su oda *A la restauración de la Rábida*, cuya dicción poética, elegante y armoniosa, no alcanza a subsanar la falta de novedad e inspiración.

A la misma época pertenece también la oda de Juan Valera *A Cristóbal Colón,* en octavas reales. Yo admiro las poesías de este escritor insigne y tengo su colección por una verdadera joya. Creo que sólo una cultura artística inferior puede hacerlas mirar con desvío, o tenerlas en poco únicamente porque es poesía más intelectual que apasionada. La poesía de Valera es la flor y el aroma de su inteligencia exquisitamente cultivada, es una hermosa hija de la filosofía, que él se complace en ataviar sencilla y gallardamente con todas las gracias nativas de su noble ingenio y con los tesoros recogidos en sus sabias excursiones por los mundos del pensamiento y del arte. No hay, pues, que buscar en ella la pasión ni el fuego propio de los que sienten más y piensan menos, de aquellos a quienes las llamas del corazón les encienden la fantasía. Valera tiene normalmente encendida la suya con luz eléctrica o con *materia radiante,* y la armonía y hermosura de su poesía no nace solamente de la estructura del verso o del delicioso y magistral manejo del idioma, sino de inspiración artística, de un carácter especial. Pero aunque esto creo, debo decir con franqueza que, en mi sentir, su oda *A Colón* no es una de las mejores inspiraciones suyas. Bien concebida y gallardamente escrita, no tiene, a pesar de ciertas estrofas de mérito,

1. *Poesías.* Sevilla, 1858.

esa luz serena, esa interna y mágica armonía de *Fuego divino*, *A Gláfira,* y otras varias encantadoras composiciones del mismo poeta.

Sólo a título de dato bibliográfico deben citarse el soneto de Antonio Arnao, *España y América* [1], las quintillas *Colón,* de don Raimundo Miguel [2] y las redondillas de Francisco Pérez Echevarría, *En la Rábida,* publicadas en el *Almanaque de la Ilustración,* de 1883. Esta última es, de las tres, la menos mala.

En los juegos florales celebrados en Buenos Aires el 12 de octubre de 1881 y 1882, se presentaron algunos cantos al descubrimiento de América escritos por españoles. Algunos de ellos, aunque débiles, obtuvieron mención o publicación. En tal caso se halla uno de don Melitón Alfonso y otro del presbítero Eloy García Valero, capellán real de San Fernando de Sevilla. Pobre es también el que acaba de publicar en el Perú el español don Rafael Serrano Alcázar.

En las naciones hispano-americanas es extraordinario el número de composiciones líricas destinadas a celebrar el descubrimiento de América y al hombre de genio que lo llevó a cabo. Casi no es posible abrir un libro de versos americanos sin tropezar con el consabido canto a Colón. Por desdicha, la cantidad está en razón inversa de la calidad, y la gran memoria de Colón ha tenido que cargar con montones de insípidos versos.

Empezando por Méjico, hallamos la oda *Cristóbal Colón*, de Justo Sierra, poeta capaz de hermosos rasgos y de brillantes imágenes, pero sumamente desigual y desmañado. Lo bueno es siempre accidental en Sierra: el conjunto de cada una de sus poesías es imperfecto y débil. La oda de que ahora trato no es una excepción a esta regla.

Mejor es la de Juan de Dios Peza, *Colón e Isabel.* Hay en ella calor y entusiasmo y algunos versos felices; pero también mucho

1. *Un ramo de pensamientos.* Madrid, 1878.
2. *Poesías.* Madrid, 1877.

énfasis y huecas sonoridades. Por rara excepción, esta oda está exenta de esos vulgares apóstrofes contra España a que se han mostrado tan torpemente afectos muchos escritores americanos; antes parece dictada por un noble espíritu de confraternidad y de respeto, y así el autor exclama:

¡ Oh España ! juzgo mengua
Lanzarte insultos en tu propia lengua:
Que no cabe insultar a la hidalguía.
En nombre de Isabel justa y piadosa,
En nombre de Colón, ningún agravio,
Para manchar tu historia esplendorosa,
Verás brotar de nuestro humilde labio.

Sería de desear, para honra de todos, que cundiese tan buen ejemplo.

Fuera de estas dos odas, sólo conozco en Méjico dos infelices sonetos, de Mariano Bejarano el uno, y el otro de Ramón Aldana.

En la poesía centroamericana he hallado dos poesías colombinas. Es una del guatemalteco don Ramón Uriarte, quien, bajo el nombre de *En el sepulcro de Colón,* la publicó en la segunda edición de la *Galería poética centroamericana* por él formada. Lleva el subtítulo de *Imitación de Arolas:* pero en las dos colecciones poéticas que de este poeta poseo, no se encuentra composición alguna dedicada a Colón. La de Uriarte es pobrísima.

Otro guatemalteco, Juan José Micheo, que murió de veintidós años, dejó escrita también una oda a *Cristóbal Colón* que no da indicio alguno de talento poético.

En Cuba, el ilustre Heredia escribió una corta poesía titulada *Los compañeros de Colón,* débil por todo extremo. Verdad es que Heredia es el poeta de tres únicas composiciones: *En el Teocalli de Cholula, Al Niágara* y *En una tempestad.*

En 1834, don Francisco Iturrondo, nacido en Cádiz, pero criado y educado en Cuba, publicó un larguísimo y árido canto a Colón, que es lírico, a pesar de la invocación a Caliope, *virgen de la gloria,* con que el autor comienza.

El poeta elegíaco Juan Clemente Zenea celebró en verso a Colón; pero de un modo indigno de su talento.

Por último, la célebre Avellaneda, poetisa con la cual tengo para mí que los críticos españoles y americanos han sido sobrado galantes, escribió un *Himno para la inauguración de la gran estatua de Cristóbal Colón en Cárdenas,* que no ofrece nada de particular [1].

Y llego ya a la oda más conocida y celebrada de cuantas se han escrito en lengua castellana: la del ilustre venezolano Baralt, *A Cristóbal Colón,* premiada por el Liceo de Madrid, en 1849. Este lauro, y la justa nombradía del autor del *Diccionario de galicismos* y del *Resumen de la historia de Venezuela,* han contribuído, no hay duda, a la celebridad de la pieza, que en sí misma no ofrece las altas condiciones poéticas que debieran justificarla. Resplandece en ella el literato y más todavía el hablista acendrado y puro, pero apenas aparece el poeta. Cuajada está casi toda de ceñidos remedos de frases de famosos poetas castellanos de la edad de oro, cuyos cantos han quedado esparcidos en girones en las liras del escritor venezolano. Falta, pues, el molde propio en que debieron fundirse todos esos retazos, y lo que es peor, falta el instinto de la armonía entre las imitadas formas y la índole del asunto, de las ideas y afectos expresados por el autor. Remedar, como se hace generalmente en esta oda, el estilo de fray Luis de León en la *Profecía del Tajo,* estimulando a Colón, mientras navega solitario en la inmensidad del océano hacia lo desconocido, con las mismas frases, estilo y tono animadísimos y vehementes con que el Tajo espolea a Rodrigo a blandir la espada contra el moro invasor, en la célebre oda del gran poeta español, es añadir al pecado de una imitación estrecha el de la inoportunidad más evidente. Por lo demás, este canto es el más literario de cuantos se han escrito en la América española sobre el mismo asunto, y for-

1. Creo que Orgaz, poeta cubano obscuro, escribió asimismo un canto a Colón que disputó en Madrid el premio al de Baralt. De Güel y Renté conozco uno pésimo.

ma, en tal concepto, una excepción saludable y muy digna de aplauso a la incorrección, desmañamiento y pedestre estilo del mayor número. Además de esta oda, escribió Baralt un soneto a Colón.

Existe en Venezuela otro canto, en octavas reales, compuesto en 1889 por el joven general Carlos E. Echeverría, ejemplo típico de esa *poesía* de relumbrón, falsa, declamatoria y llena de impropiedades de concepto y estilo, en que nuestra América es tan tristemente fecunda.

Superior a cuantos homenajes líricos se han rendido en América a Colón y al descubrimiento del Nuevo Mundo, es la bella y amplia oda del ilustre escritor venezolano Julio Calcaño, *Al descubrimiento de América,* escrita en el año 1891 y publicada un año después. Se nota en ella, si no una originalidad poderosa, el más noble y sincero entusiasmo, rapidez lírica, una vasta visión de los múltiples aspectos del tema y versos de entonación robusta, que se derraman en caudalosa corriente. La admiración del héroe, el homenaje a la gran reina, la hermosura del Nuevo Continente, sus productos y su contribución a la civilización, progreso y bienestar del mundo, todo entra, sin perjuicio de la unidad de concepto, en este canto, que peca acaso de difuso y de cierta negligente facilidad; pero deja una sana impresión de plenitud y abundancia. He aquí uno de sus mejores trozos :

Tras el vistoso brillo amortiguado
Del crepúsculo en púrpura bañado,
Del trópico la noche se avecina ;
Reina el silencio ; vaga
Cual pálido fantasma la penumbra ;
Tranquilo y triste, cuando el sol se apaga,
El fulgor zodiacal el cielo alumbra ;
Sopla en la inmensa soledad el viento,
Remedando un lamento
Sobre el tendido piélago, que asusta ;
Y se siente cruzar por el espacio
Del Santo de Israel la sombra augusta.
¡ Hora de hondo clamor, hora sublime

En que aspirando al eternal palacio
La frente inclina el hombre, el mundo gime !
¿ Quién de la noche pavorosa el velo
Pintar me diera, y el horror profundo
Que da la soledad del mar y el cielo ?
Cual un día asomó, remisa, incierta,
La luz primera a iluminar el mundo
Las frías aguas y las calvas lomas,
Del horizonte en la región desierta
¡ Oh luna triste ! solitaria asomas ;
Luego velan tu disco en curso vago
Espesos nublos, y los nublos crecen,
Nuncios de la tormenta y el estrago,
Y cielo, espacio y mar entenebrecen.
Súbito el trueno aterrador rebrama :
Vivo rayo ilumina
El pérfido arrecife, al pino atento ;
Se agita el mar, en cólera se inflama,
Y en el horror domina
El huracán furioso,
Monarca turbulento
Del atlántico ponto proceloso.

Ya combate la onda alborotada
El mástil de la nave quebrantada,
Y cae con estruendo y la sacude...
Ya de abismo en abismo errante vuela
La frágil carabela ....
¡ Acude, oh Dios, acude !
¡ Salva la nave que en la fe constante
Lleva del mundo el bien y la fortuna !...
Y la salva !... y brillante
Vuelve a los cielos la serena luna.

En la rica poesía lírica de Colombia no he hallado más que tres páginas inspiradas por Colón. Una pertenece al cantor del Tequendama, el poeta quintanesco José Joaquín Ortiz, muerto hace poco. Consta de dos sonetos titulados *Colón y Bolívar,* de escaso mérito. De la segunda, no más feliz, en cuartetos endecasílabos, es autora la señora Dorila Antomarchi de Rozas. La tercera lleva

por nombre *La estatua de Colón,* en octavas reales, y es inspiración del insigne y versátil poeta Rafael Pombo, uno de los mayores nombres de la poesía castellana contemporánea. Debe de ser obra de su primera juventud, pues sólo contiene tal cual rasgo luminoso, anunciador de los esplendores poéticos que debía derramar más tarde su libre y soberbia musa.

En el Ecuador, nada han dejado sobre el tema los poetas de fama, con excepción de un soneto de Numa P. Ilona, *Colón e Isabel la Católica,* de escaso aliento. El joven y ya notable escritor Remigio Crespo Toral, grande esperanza de las letras ecuatorianas, ha tributado a España y a Colón noble homenaje en un corto fragmento de su poesía titulada *España y América en lo porvenir.*

Larguísima y detestable silva *A Colón* escribió en el Perú don Clemente Althaus. El autor promete, sin embargo, en su canto, hacerlo mejor más adelante, cuando su ingenio *se haya hecho a grandes vuelos.*

En octubre de este año, con motivo del centenario, se han publicado en los periódicos de Lima varios cantos líricos colombinos de escritores peruanos. Un señor Federico Flores Galindo ha escrito, él solo, tres composiciones a cual peor, unos tercetos, un soneto y un himno destinado a ser puesto en música. En el himno se leen delicias como esta:

Y vagando Colón sucumbía
Con un mundo abrasando su sien.

Y añade que España lo puso *a prisión.* Como quien dice, a pan y agua. Pésimos son también unos cuartetos titulados: *¡ Tierra !* y firmados *Corina.* Algo más valen, aunque valen poquísimo, unas quintillas del conocido escritor Arnaldo Márquez, *A Cristóbal Colón,* y *El descubrimiento,* tercetos de la señorita Amalia Puga.

Peruano es también don Gonzalo Llona, autor reciente de la composición titulada *El nacimiento de un mundo,* que obtuvo *mención honorífica* en el certamen celebrado este año en Guaya-

quil por el « Comité universitario Colón ». Es una retahila de vulgaridades mal dichas.

En Chile el poeta Guillermo Blest Gana celebró al gran navegante en un mal soneto [1].

Peores son todavía: *América,* de Luis Rodríguez Velazco, *La España en el siglo XV,* soneto de Hermógenes Irisarri, y los cuartetos, *A Colón*, de Isidoro Errázuriz, versos insípidos y ramplones. Debilísimo es también el soneto *Colón,* de Guillermo Matta. Estas cuatro composiciones hallaron cabida en la malísima *América poética,* de José Domingo Cortés.

Otro poeta chileno, José Antonio Soffia, escribió un monólogo, *La última hora de Colón,* imitación de otro italiano, de Gazzoletti. Fué mala idea la de imitar, sin mejorarlos, versos tan poco dignos de imitación. El mismo autor hizo además un soneto, *La estatua de Colón,* no más feliz que el monólogo.

La celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América ha dado ocasión en Chile a varias composiciones en verso, que parecen presentadas a algún certamen, en el cual debiera premiarse la más mala. Entre ellas, pueden citarse dos odas, una a América y otra a Colón (justicia distributiva), de Leonardo Eliz, y *El triunfo de Colón,* en octavas, de Eduardo Undurraga.

Más valen, pues al cabo muestran cierto sentido literario, un soneto *A la España del siglo XV,* de Luis Montt, y una larga oda, *A Colón,* en liras, de Carlos A. Gutiérrez, aunque no pasan de versos.

Nada de raro tiene, ni de ofensivo para nadie, que haya quien escriba tonterías en verso, ya que tantos las hacen en prosa; pero lo que sí es extraño, y lastimoso además, y digno de severa condenación por parte de todo el que ame y respete el arte verdadero, es que la Universidad de Santiago, en el certamen abierto por el Consejo general de instrucción pública en esta ocasión solemne, haya adjudicado el premio a oda tan pobre y de tan falsa literatura como la del señor don Pedro Nolasco Préndez.

1. *Armonías.* Santiago de Chile, 1884.

Por toda su extensión campean indisolublemente unidos el énfasis y la trivialidad, la pretensión de gran vuelo con las caídas más lastimosas. Júzguese del criterio histórico y artístico del versificador por la última estrofa, en la cual dice, en suma, que Colón se fingía creyente para alhagar a los que lo eran; pero que en su interior sólo creía en la ciencia. Con lo cual resulta el héroe que se pretende ensalzar un grandísimo hipócrita, que se pasó la vida contrahaciendo siempre y en todo, con perfección inaudita, la fe más acendrada e intensa. Y todo, con el interesantísimo objeto de prestar a Colón entonces, que vivió y murió soñando con restaurar el Santo Sepulcro, las mismísimas ideas religiosas que tiene ahora el señor don Pedro Nolasco Préndez.

Por desgracia, no es único tal caso en América, aun con respecto al gran genovés. En el certamen del *Liceo literario* celebrado en Buenos Aires el 13 de octubre de 1858, se dió el primer premio (una medalla de oro) a una larga composición del escritor oriental Horacio C. Fajardo, titulada *América y Colón,* en la cual, al revés de lo que decía Byron de los *Pleasures of memory,* de Rogers, puede afirmarse que no hay una sola línea que *no sea* vulgar. Sirva lo remoto de la fecha en que se celebró el certamen de circunstancia atenuante.

Otro escritor oriental, el señor Magariños Cervantes, escribió tres octavas italianas en el convento de la Rábida, en el álbum destinado a conservarse allí como memoria de su restauración por los duques de Montpensier. Son versos de álbum.

No faltan, por cierto, en la República Argentina poesías líricas colombinas. Conocidísimos son los cuartetos de Mármol, *Cristóbal Colón,* escritos en 1849. Es composición mediocre y una de las más débiles de este poeta ilustre, pero desigual en grado sumo. El paralelo entre Cristo y Colón, con que comienza, podrá agradar a los liberales de brocha gorda. A mí me parece tan irreverente del punto de vista religioso, como de pésimo gusto artístico.

Muy inferior es todavía el canto *América,* en variedad de metros, escrito más tarde por Estanislao del Campo, que sólo fué poe-

ta, y de los de ley, en sus deliciosas composiciones gauchescas. Su *Fausto* es para mí una joya.

Más que ambas vale, sin valer mucho en sí misma, la silva *Colón,* de Carlos Encina. La escribió cuando apenas contaba diez y nueve años de edad, en 1858, circunstancia que nos debe hacer mirar con indulgencia sus imperfecciones. Deficiente y desigual como es, tiene trozos muy agradables y rasgos trazados con mano firme y eficacia pictórica. Yo la prefiero a otras composiciones posteriores suyas, más maduras, pero envueltas en las vaguedades de esa especie de metafísica matemática de su invención en que de continuo se complacía.

Pero nada se ha escrito, ni aquí ni en las demás naciones hispano-americanas, sobre el descubrimiento de América y su destino, que pueda competir en novedad, esplendor y fuerza con el magnífico trozo que Andrade le dedica en su *Atlántida,* el mejor de toda esta poesía, admirable a pesar de sus notorias deficiencias y desigualdades. Hablo del que comienza con aquel verso verdaderamente imperial:

¡ Soberbio mar, engendrador de mundos !

¡ Qué hermosa pintura la del océano, empeñado en esconder a las miradas del resto del mundo la espléndida e ignorada joya que ciñe palpitante entre sus brazos !

En los juegos florales aquí celebrados en 1881 y 1882, a que antes he tenido ocasión de referirme, se presentaron varias composiciones sobre este tema, de las cuales algunas de escaso mérito obtuvieron mención, y una, la del poeta Enrique Rivarola, fué premiada. No es, por cierto, una de las mejores producciones de este delicado escritor.

El ilustre patriarca de nuestras letras, Carlos Guido Spano, ha escrito una composición en verso suelto, titulada *América.* Se ve, sin duda, en ella la mano del maestro y del artista del verso; pero es obra más oratoria que poética, y las enume-

raciones y el elogio verbal substituyen generalmente en ella a la pintura viva, a la impresión íntima de la magna empresa. El concepto general peca de indeciso, y aun de contradictorio, pues alternativamente se condena y se absuelve a España. La causa de la insuficiencia de este canto ha de buscarse, a mi juicio, en la falta de correspondencia entre su tema y las facultades características del poeta.

Por último, y como simple dato bibliográfico, indicaré que el que esto escribe ha compuesto, con motivo del centenario, un soneto, *Colón,* publicado hace poco [1].

Relacionada con el descubridor de América, sólo he hallado en lengua portuguesa una linda composicioncilla del poeta brasileño Fagundes Varella [2], titulada *Beatriz Henriquez (mulher de Christovão Colombo).* Son quejas de Beatriz al almirante, al ver que éste la deja por volar en pos del sueño de un mundo nuevo.

Escasísima ha sido la lírica colombina en Italia. Canto especial que se haya conservado en la poesía italiana, no existe más que uno : el del célebre Gabriel Chiabrera, que en la segunda mitad del siglo XVI quiso restaurar la lírica italiana, desviándola del petrarquismo y retemplándola en las grandes y libres corrientes de la poesía griega, de la cual era algo aturdidamente apasionado. Su tendencia no podía ser más saludable ; pero le faltó buen criterio y facultades poéticas bastante poderosas para hacerla triunfar en su época envilecida. Quiso aplicar el movimiento lírico antiguo a los acontecimientos contemporáneos, y lleno de esta idea, y deseando sin juicio emular a Píndaro, Simónides y Tirteo, mirábalo todo con vidrio de aumento, ensalzando cualquier insignificante accidente de su tiempo, cual si fuese tan trascendental para Italia, como para Grecia lo fueran las batallas de Platea y Salamina o el paso de las Termópilas. Tan ilusorio empeño le llevó con frecuen-

1. Forma ahora parte de la composición titulada *América* (incluída en *Nuevos cantos,* 1905), que consta de tres sonetos : *Colón, La conquista, La independencia.*

2. *Vozes da America,* Porto, 1876.

cia a la hipérbole y la bambolla, y a un ridículo desacuerdo entre lo cantado y el canto. Alguna vez, sin embargo, dió la nota justa y alcanzó altura considerable, como en su oda a la victoria de las galeras toscanas en Levante. Su ambición artística era grande. Declaraba que en poesía *quería hallar, como Colón, un nuevo mundo, o ahogarse.* No le sucedió ni una ni otra cosa. Sus sextinas al descubridor de América, a quien supone de Savona, no tienen en conjunto notable importancia : pero encierrran algunos bellos rasgos, entre los cuales ha logrado cierta celebridad la feliz antítesis en que pinta a Colón :

Nudo nocchier, promettitor di regni.

En el siglo pasado, el ilustre poeta Parini dedicó a Colón, incidentalmente, las tres primeras y hermosas estrofas de su oda *L'innesto del vaiulo.* Son estas :

O Genovese, ove ne vai? qual raggio
Brilla di speme su le audaci antenne?
Non temi, oimè, le penne
Non anco esperte de gli ignoti venti?
Qual ti affida coraggio
A l'intentato piano
De lo immenso oceàno?
Senti le beffe de l'Europa, senti
Come deride i tuoi sperati eventi.

Ma tu il vulgo dispregia. Erra chi dice
Che natura ponesse a l'uom confine
Di vaste acque marine,
Se gli diè mente onde lor freno imporre :
E da l'alta pendice
Insegnògli a guidare
Y gran tronchi sul mare,
E in poderoso cànape racôrre
Y venti, onde su l'acque ardito scorre.

Così l'eroe nocchier pensa, ed abbatte
Y paventati d'Ercole pilastri ;

Saluta nòvelli astri,
E di nuove tempeste ode il ruggito.
Veggon le stupefatte
Genti de l'orbe ascoso
Lo stranier portentoso.
Ei riede ; e mostra i suoi tesori ardito
A l'Europa, che il beffa ancor sul lito.

A esto sólo hay que añadir, sin añadir nada, el pobre monólogo de Gazzoletti, *Le ultime ore di Colombo,* de que ya hice mención.

El primer canto escrito sobre Colón en Francia es el de Casimiro Delavigne, titulado *Trois jours de Christophe Colomb.* Citada queda ya la justa censura de Sainte-Beuve, su sucesor en la Academia, respecto del artificioso e inoportuno sueño de Colón, que ocupa la última mitad de la pieza. Es obra más elocuente que poética, de fácil y armonioso estilo, que corre, como en todo lo de su autor, por una línea intermedia entre la poesía intensa y de relieve y el prosaísmo pedestre. Delavigne fué poeta de transición, tímido y conciliador, intérprete poético del sentido común superficial, del vulgar criterio histórico, político y religioso de su época, con el cual estuvo siempre en la más ideal consonancia. Esa fué la causa de su popularidad. Excusado es decir, por consiguiente, que en sus *Trois jours* repitió con su mediana elegancia las más manoseadas diatribas contra España y los españoles.

En la serie de sonetos dedicados a grandes hombres, que bajo el título común de *Rimes héroïques,* publicó en 1843 Augusto Barbier, el autor de los *Yambos,* hállase uno en honor de Colón. No pasa de mediano.

El poeta cubano-francés José María de Heredia ha tratado el descubrimiento, del punto de vista de la conquista, en su soneto *Les conquérants,* tan primoroso, cincelado y plástico como todos los suyos. El concepto general, que sólo admite como impulso de la grande empresa, en *routiers* y *capitaines,* la sed del oro, me parece, sin embargo, estrecho y caprichoso. El viaje del descubrimiento tuvo ante todo, en sus principales promotores y ejecutores, impulso científico y religioso, y en los demás el espíritu romances-

co y aventurero. La codicia, desarrollada más tarde y cuando se contó sobre seguro, no debió de entrar en aquél por mucho, y nunca puede admitírsela como elemento único. El eminente humanista y poeta colombiano Miguel Antonio Caro ha traducido este soneto venciendo gallardamente casi todas sus serias dificultades :

Cual de halcones noveles banda fiera,
Cansada de miseria hosca y sombría,
Soñando heroica hazaña, audaz se fía
Al bravo mar la gente aventurera.

El rumbo inclinan a oriental ribera,
Buscan el oro que Cipango cría ;
Viento providencial sus barcos guía,
E incógnito Occidente los espera.

Delante el sol que muere, atrás Europa,
La impaciencia solazan de su anhelo
Los dorados celajes tropicales :

O reclinados en la tarda popa,
De noche ven desconocido cielo
Y surgir de la mar nuevos fanales.

Creo, ens uma, que este soneto, con respecto a su gran tema, dice muy poco.

Amérique es el título de una poesía algo extensa del insigne y penetrante poeta Sully-Prudhomme. En ella supone que Dios, después del diluvio, dividió la tierra en dos mundos : dió uno al hombre, formado por Europa, Asia y África, y se reservó el otro, América, para sí :

Voulant y voir son œuvre en liberté grandir.

Hace con tal ocasión una pintura arbitraria y evidentemente falsa (lo mismo que tantos otros) de la vida salvaje, libre, feliz *e inocente* del hombre americano, y lamenta amargamente que el europeo viniese a este mundo venturoso, destinado a ser asilo de la libertad y de las almas puras, a traer las perturbaciones, guerras, crímenes y miserias que son lote tradicional de la civilización eu-

ropea. El hombre ha manchado con su huella maldita el mundo de Dios. En este singular concepto vese crudamente reflejado el negro pesimismo que aqueja hoy a muchos selectos espíritus del viejo mundo, llevándolos a maldecir de su propia civilización y a desesperar de todo remedio a sus males. De ahí esa filosofía y esa poesía, artificiosas y malsanas, sin solidez, espontaneidad ni frescura. Por lo demás, la *Amérique* de Sully-Prudhomme contiene notables bellezas de ejecución y de estilo.

Con idéntico título y en el mismo idioma ha escrito un corto canto el escritor argentino-francés Daniel García Mansilla.

La poetisa inglesa Juana Baillie (1762-1851) fué la primera que en su patria cantó líricamente a Colón. Su poesía *Christopher Columbus* es sumamente simpática y de puro estilo, aunque algo incoherente. Debe especialmente mencionarse la interesante pintura moral y física que hace de Colón en Palos, al tiempo de darse por primera vez a la vela.

Hermosos trozos líricos contiene también el poema *The West Indies,* del excelente poeta James Montgomery, a quien no hay que confundir, como hacen algunos, con Roberto, justa e implacablemente satirizado por Macaulay en su célebre *Ensayo.* Uno de esos trozos, que ocupa casi toda la primera parte, se refiere a Colón y al descubrimiento de América, y es notable por el esplendor de fantasía y la penetrante pintura de la devoción y éxtasis de Colón en los solemnes instantes del descubrimiento,

When all creation rushing o' er his soul,
He seem'd to live and breathe throughout the whole.

¡Lástima grande que el poeta haya deslucido este magnífico trozo, terminándolo con una impertinente, grosera y mediocre diatriba contra la conquista española!

A Tennyson se debe una extensa poesía, en *blank verse,* titulada *Columbus.* En toda ella habla Colón a una persona que, habiendo ido a visitarle, se asombra de ver colgados en la pared los hierros con que Bobadilla le engrilló y le volvió a España. Encarece el gran

marino sus títulos y servicios y se queja duramente de las injusticias y vejámenes de que ha sido víctima. No faltan, por supuesto, los mal fundados reproches al Consejo de Salamanca, en donde Colón halló tan importantes cooperadores y amigos, ni la eterna y recargada pintura de las crueldades españolas, achacando, como dice Cabanyes, *los vicios de un vil aventurero*

> O de un torpe soldado, a un pueblo todo,
> Con indigno placer, y siempre en balde;

como si fuese posible que una nación conquistase un mundo sin abusos ni crímenes, y sólo a fuerza de caricias y besos. Y es cosa muy de notar que a ninguno de esos declamadores extranjeros, cuya patria, en casos análogos, lo ha hecho mil veces peor, se le escapa jamás concepto alguno en que se reconozca ni el más leve mérito a España en el descubrimiento y conquista de América, como si nada significase la heroica y estupenda hazaña, única en la historia, de levantar un mundo en peso, conquistándolo y poblándolo con rapidez inaudita. Por lo demás, el *Columbus* del insigne autor de los *Idylls of the King* se recomienda más por cierta varonil elocuencia y por el vigor y precisión del pensamiento, que por el aroma y esplendor poético, ausentes casi del todo.

En los Estados Unidos, el primer *Columbus,* por orden de fechas, corresponde a Lidia Huntley Sigourney (1791-1865), poetisa que tuvo sus días de fama, ya completamente pasados. Son cuatro estrofas medianas.

Superior al de Tennyson es el *Columbus* del eminente poeta norteamericano Russell Lowell, no obstante ser obra anterior a la completa madurez de su ingenio. Hay en ella cierta pesadez, debida a que la materia o concepto no han concluído de transformarse en arte. Es una meditación de Colón, cuyo pensamiento discurre casi constantemente por región general y filosófica, sin concretarse en su acción histórica. El descubridor de América aparece así como un símbolo de la grandeza humana, más bien que como individuo determinado. Pero ¡qué serena elevación de ideas, qué

esmaltes de pensamiento y de estilo! ¡Cuánto fruto de oro y qué rica flor de cultura! Véanse algunos rasgos:

How lovely is the sea's perpetual swing,
The melancholy wash of endless waves!...

If the chosen soul could never be alone
In deep mid-silence, open-doored to God,
No greatness ever had been dreamed or done;
Among dull hearts a prophet never grew;
The nurse of full-grown souls is solitude...

For I believe the poets: it is they
Who utter wisdom from the central deep,
And, listening to the inner flow of things,
Speak to the age out of eternity...

One faith against a whole earth's unbelief,
One soul against the flesh of all mankind...

My heart flies on before me as I sail...

A lavish day! One day with life and heart,
Is more than time enough to find a world.

El extravagante y vigoroso poeta Walt Whitman escribió un canto titulado *Prayer of Columbus,* lleno de esa fuerza extraña e indómita, de esa excitación apasionada, y con ese estilo pseudo-bárbaro que fueron condiciones peculiares del cantor de Lincoln. Hállase en esta oración de Colón un rasgo muy sencillo y tierno e inesperado: *I yield my ships to The.*

Popular es en Alemania la balada *Columbus* de Luisa Carlota Brachmann, poetisa del siglo pasado, tan apreciada de Schiller. Su asunto es el motín de las carabelas, arbitrariamente narrado. Es una linda composición, animada, y con ciertas felices audacias de expresión. El escritor español don Ángel Lasso de la Vega la ha traducido gallardamente en versos castellanos.

Pero la perla lírica colombina, que me permitirá cerrar con llave de oro este ya largo estudio, se debe al genio de Schiller, que no propiamente en una composición, sino en un breve rasgo de ocho versos sueltos, titulados *Columbus,* ha dado la nota más alta de

cuantas conozco en el género, ciñendo por fin a la frente del genovés digna corona. Es un vivo relámpago poético, cuyo fulgor descubre una grande y hermosa idea: « ¡Adelante, osado navegador! Aunque el burlón espíritu te mofe, y el piloto en el timón deje caer su mano fatigada. ¡Boga siempre, siempre hacia occidente! Allá por fuerza se ha de alzar la costa, toda vez que ella se extiende, clara y resplandeciente, ante los ojos de tu genio. Confíate al Dios que te conduce, y prosigue sobre el Océano silencioso. Aunque esa tierra no existiese aún, ella surgiría ahora del seno de las ondas. Naturaleza es la aliada del genio por eterno pacto: lo que promete el uno, la otra indefectiblemente lo cumple » [1].

1892.

1. El poeta cubano Rafael María Mendive y el mejicano Manuel M. Flores han hecho sendas traducciones en verso, muy débiles, de este hermosísimo trozo. Tengo noticia de que el poeta alemán Müller y el notable escritor contemporáneo Juan Scherr han escrito también cantos a Colón. Quien desee mayores datos sobre poesías de este tema puede consultar además : R. Mitjana, *Cristóbal Colón y la música.* — Bibliografía colombina, por la Academia de la historia. — Poesías y referencias contenidas en *El Memorial de Artillería,* en el 4º centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo. — Poesías de que da noticia Balaguer en su *Cristóbal Colón.* — Guía Colombina. — Poesías de que da cuenta García del Río en el *Repertorio americano.*

El P. Blanco García, en su obra *La literatura española en el siglo XIX,* menciona una novela, *Cristóbal Colón,* de Francisco J. de Orellana.

A esto debo agregar, a título de información bibliográfica, la siguiente lista de composiciones, algunas de las cuales sólo conozco por referencia :

José Joaquín Casas, *Cristóbal Colón,* poema. Bogotá, 1892; Manuel María Zama, *El regreso de Colón,* cuadro histórico-dramático en un acto y en verso. Mayagües (Cuba), 1892; Samuel Velázquez, *A Colón,* en el cuarto centenario del descubrimiento de América. Medellín, 1892; Franco de Mas y Otzet, *A Cristóbal Colón,* oda. Santiago de Cuba, 1892; Numa P. Llona, *A Colón,* serie de sonetos; Luis B. Palacio, *A Colón (Revista Gris,* 2); José S. Chocano, *La leyenda del mar (Tesoro del hogar,* mayo 13, 1893); Carlos M. Basto, *Colón,* soneto *(Revista Gris,* 3); Alcover, *A Colón,* soneto; Domingo Santos Ramos, soneto; Rafael González B., soneto *(Revista Gris);* Soto y Corro (español), *Colón y América;* Ferrer y Lalana (español), *Los genios del Nuevo Mundo;* Casas (bogotano), *Colón,* décimas, 1892; Luis Barros Méndez (chileno), *Himno a Colón (Revista de Industrias);* J. Enrique del Solar A., *A Colón* (íd.); Eugène Chouteau, *Christophe Colomb* (escrito en Chile, *Revista de Industrias);* Guillermo Matta, *A distancia de cuatro siglos* (íd.); Rafael Pombo, décimas en honor de Isabel la Católica; Domínguez, *El descubrimiento (Revista de Puerto Rico,* 1º de diciembre de 1892); José de la Rica (ministro de S. M. C. en Montevideo), *La cruzada española,* fantasía poética. Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1892; Antonio Herrera Toro, *A Colón (Diario de Caracas);* Wolf, *Colombus,* tragedia, 1892; Giacomo Poletto, *Cristoforo Colombo,* drama en cinco actos; Pratt, *El triunfo de Colón,* drama. Nueva York, 1892; *Colón,* poema latino (?).

MANUEL TAMAYO Y BAUS

La personalidad literaria que me propongo estudiar aquí, por la importancia y mérito superior de sus creaciones, por la gran diversidad de géneros que abarcó en ellas, no obstante su corto número, por los problemas fundamentales de arte que suscitan y la teoría estética a que obedecen, no es de las que pueden fácilmente levantarse en peso. Fuerza será, pues, aun a riesgo de extenderme demasiado, hacer un detenido análisis de sus principales obras, del cual veremos ir surgiendo una a una sus cualidades características, así como la índole y tendencia general de su eminente talento.

Como no escribo sólo para eruditos y conocedores del teatro íntegro de Tamayo, me veré a veces en el caso de dar una idea general de sus argumentos, y aun de transcribir algunas escenas, con explicación previa de la situación y circunstancias a que se refieren, como ilustración de mis juicios, y a fin de no exigir del lector que me crea bajo la sola fe de mi palabra. Este procedimiento podrá no ser muy severamente literario; pero ofrece más amenidad y dejará más en descubierto la solidez o inconsistencia de mis afirmaciones. Bueno es que el crítico, sin dejar de serlo, dé a cada cual elementos para formar juicio propio.

Notable antítesis ofrecen, desde luego, las altas facultades artísticas de Tamayo, su concepción vigorosa, su fantasía, su sen-

sibilidad tan varonil como intensa, la rica vida interior que ellas engendran, y las obras maestras en que se traducen y condensan, con la normalidad, diré así, de su carácter, con la obscuridad, regularidad y monotonía de su vida exterior, absolutamente burguesa. Nació en Madrid el 16 de septiembre de 1829. Fué oficial de un ministerio, bibliotecario del Instituto de San Isidro, secretario perpetuo de la Academia Española y director de la Biblioteca nacional. Murió el 20 de junio de este año. Hé ahí toda su biografía.

No hubo en él, en su larga existencia, vida pública, ni siquiera vida social, sino vida de familia (incompleta, pues no tuvo hijos) y vida intelectual. La gran pasión de su vida fué su bellísima y admirable esposa, inspiradora acaso de los superiores tipos de mujer que resplandecen en sus obras. Nada debe, pues, su gran renombre artístico contemporáneo al prestigio que indudablemente añade a los grandes poetas, conspirando a hacerlos célebres en su época, una actividad exterior dramática, agitada o brillante. La suya, fuera de su largo idilio conyugal, más semeja de erudito, o de anticuario, que de poeta. Quizá parezca frívolo lo que voy a decir; pero es lo cierto que hasta las condiciones eufónicas y ópticas de su nombre, o mejor, de sus dos nombres, le son adversas y alejan la idea, con respecto a quien los posee, de la hermosura artística, del vuelo y la intensidad poética. ¿Y quién puede negar el hechizo complementario que en un gran artista tiene un nombre gallardo y bien sonante? ¿Cómo desconocer que los solos nombres de Píndaro, de Virgilio y de Byron, por su eufonía, y aun por su forma, sugieren a la imaginación fulgores poéticos y son ya un incentivo para buscar y leer sus obras? ¡Tan considerable influencia ejercen sobre la imaginación nuestros sentidos! Bien lo conocía Góngora, cuando antepuso este bello y sonoro nombre al prosaico y feo de Argote, que era realmente el suyo; y el gran creador del Don Juan, carácter destinado a recorrer en triunfo el universo hasta la consumación de los siglos, no juzgó su opaco nombre de Gabriel Téllez digno de engarzar tanta gloria,

y le reemplazó por este otro, armónico y elegante, que la posteridad ha recogido admirada: TIRSO DE MOLINA.

Ya veremos, sin embargo, cómo esas condiciones recatadas de la vida de Tamayo, a que antes me refería, se reflejan e influyen por varios modos en su producción dramática, confirmando una vez más la constante existencia de esos lazos sutiles y preciosos entre la biografía y la obra de arte, con tanta penetración desentrañados por el incomparable Sainte-Beuve.

La época activa de Tamayo y Baus, como autor dramático, se extiende desde la reacción política inaugurada con la dictadura de Narváez, en 1848, hasta la exaltación al trono de España de Amadeo de Saboya, en 1871, pasando por el pronunciamiento de 1854, la época relativamente tranquila, liberal y progresista que le siguió con los moderados, y la Revolución fundamental de 1868. El principio de su carrera artística coincide precisamente con el fin del gran movimiento romántico, muerto a manos de sus propios excesos, después de haber conquistado brillantemente la libertad del arte y rehabilitado las gloriosas tradiciones de la Edad de oro. El nuevo período literario, de que son principales representantes en la dramática Tamayo y López de Ayala, fué esencialmente ecléctico y de conciliación, procurándose en él recoger, coordinar y armonizar los buenos elementos y los gérmenes fecundos yacentes entre las ruinas del clasicismo y del romanticismo militantes.

El público español de entonces no tenía la agitación ni la nerviosidad del actual; era tranquilo y reposado en sus juicios y entusiasmos, y muy celoso y de muy fino gusto en cuanto se refería a la expresión literaria y a la armonía y *conveniencia* teatral. Por desgracia, era también excesivamente timorato y meticuloso en lo que entendía por moralidad en el arte, y obligaba a los autores a contenerse y limitarse en el desarrollo lógico de las pasiones humanas, y aun a torcer su curso, antes que llegasen a ofrecer espectáculos que se consideraban poco edificantes, o a determinaciones finales contrarias a la ley moral. Se aplicaba un criterio social y de conveniencias al casto desnudo de la Venus de Milo,

y se saboreaba, en cambio, con fruición, una cierta dosis de catecismo diluído en la obra dramática. Si ello para la moralidad era estéril, para el arte ¿qué duda cabe? era pernicioso y engendró deficiencias en obras de altos ingenios; pero no lo condenemos airados, hoy que se padece del mal contrario, y en nombre de la novedad y la audacia se aceptan sin murmurar en la escena las teorías más disolventes y cínicas, los más crudos y repugnantes realismos, así los que pudieran creerse debidos a simple fuerza de realidad, a necesidad o conveniencia estética, como esos otros, de peor especie, que dejan trascender una idea, una tendencia general pervertida o impura, algo a modo de un catecismo del diablo. Entre sermón y sermón, la elección no podría ser dudosa; pero lo mejor será siempre dejar que la naturaleza libremente nos revele lo que hay en ella de más trascendental y más íntimo.

Dentro del período indicado, la actividad dramática de Tamayo se divide en dos secciones perfectamente determinadas. La primera se abre con su primera obra original, *El cinco de agosto,* representada en 1848, y termina en 1856, con una de sus obras maestras, *La bola de nieve.* La segunda corre desde 1862, con *Lo positivo,* hasta 1870, con *Los hombres de bien,* su última obra. Desde esa fecha hasta su muerte, es decir, en el largo espacio de veintiocho años, su silencio ha sido absoluto.

Su precocidad fué grande. Hijo de actores y criado entre bambalinas, su vocación por el género dramático se reveló desde los primeros años, dándose el caso curioso y extraordinario de que a los diez o doce de su edad presentase en la escena, desempeñado por sus mismos padres, un arreglo del francés, *Genoveva de Brabante.* El público lo recibió con aplauso, y al llamar al ignorado autor, su madre, la primera actriz Joaquina Baus, bañada en risa y lágrimas, se presentó llevándole de la mano.

Escribió, sin embargo, poco. Sus obras todas, contando así las originales como las conquistadas genialmente en campo ajeno para las letras españolas, y aun los meros arreglos y tentativas, hoy olvidados, de su iniciación artística, no pasan de trein-

ta [1]. De éstas, sólo ocho o nueve tienen, en absoluto, verdadera importancia. Pero ¡qué variedad de géneros abarca en tan corto espacio, y cómo supo marcar huella profunda en todos ellos con admirable elasticidad de ingenio! ¡Qué diversidad de ambientes dramáticos, de bien esculpidos caracteres de uno y otro sexo, de esta y de aquella edad! El drama histórico a la española, el trascendental y psicológico moderno, la tragedia clásica, el drama y la comedia social, el proverbio, todo lo abarcó y tocó con mano maestra, en pocos pero acabados ejemplares.

Ni tradicionalista murado, ni exótico. Sin dejar de ser castizo, sin dejar de respirar en el propio y natural ambiente de su tierra y de su raza, amplió y robusteció su talento con las más poderosas corrientes extranjeras, y añadió a las excelencias tradicionales del drama español, los tesoros, tan concordes con el espíritu de nuestro siglo, del trascendentalismo alemán y de la psicología shakesperiana. Tales fueron las grandes influencias que fecundaron y modernizaron su espíritu, sin quebrantar en lo mínimo su individualidad artística ni su sello de raza. Su acción significó enriquecimiento, no desnaturalización, de la dramaturgia española. Entre esas influencias, ninguna tan evidente, constante y enérgica como la de Schiller, a quien él mismo, en el prólogo de *Ángela,* uno de sus primeros dramas, inspirado en *Intriga y amor* del gran poeta alemán, llama con fruición *su insigne, su admirable maestro.* Esa deuda de Tamayo hacia algunas literaturas extranjeras modernas, como la de muchos otros ilustres compatriotas suyos, patente en el pseudo-clasicismo a la francesa de las prime-

1. En la última categoría deben incluirse, a más de la *Genoveva: Juana de Arco,* imitación de Schiller (1847); *Una apuesta,* arreglo en un acto (1849 ?); *Una aventura de Richelieu,* drama escrito sobre otro de Alejandro Duval (1850 ?); *Á escape,* comedia arreglada del francés (1855); *Un marido duplicado,* comedia en un acto, con Miguel Ruíz y Torrente; *Fernando el pescador,* o *Málaga y los franceses,* drama en prosa; *El dón del cielo,* composición alegórica y melodramática; *Centellas y Moncadas,* drama, en colaboración; *La esperanza de la patria,* loa, con Cañete; *Don Simplicio Bobadilla,* zarzuela de magia; *El castillo de Balsaín,* drama, con Luis Fernández Guerra; *Un juramento,* drama, con el mismo; *Un sentenciado a muerte,* juguete en un acto; *El peluquero de Su Alteza,* comedia, con Luis Fernández Guerra.

ras décadas de este siglo, y en la revolución romántica llevada de Francia y de Inglaterra primero, con Rivas, Espronceda y Zorrilla, y de Alemania después, con Sanz, Laverde, Selgas y Bécquer; y en los ensayos *naturalistas* posteriores, y en el *albionismo* de Galdós, y en el ático eclecticismo de Valera, y en el psicologismo, tan poco español, de Campoamor; y en lo que al drama se refiere, desde Moratín, discípulo, en parte, de Molière, hasta las tentativas ibsenianas de Echegaray y el simbolismo de Guimerá, sin contar los innumerables arreglos, traducciones e imitaciones del teatro francés; tal deuda, digo, responde victoriosamente al cargo ligero e inconsulto de ensimismamiento, de petrificación y de encierro dentro de rígida y secular armadura y del feudal castillo tradicional, formulado contra los escritores españoles de la presente centuria por algunos con tal furia enamorados de lo raro y exótico, que no se satisfacen ni reposan mientras no se sacrifica humildemente en sus aras toda cualidad natural y toda substancia propia.

Después de su primer ensayo original, romántico y terrorífico, y de su drama *Ángela,* ya muy superior, dió Tamayo a la escena, en 1853, su tragedia *Virginia* (grandemente modificada mucho después, en forma todavia superior, aun no representada), primer sólido fundamento de su gloria. Su representación fué un triunfo espléndido y resonante, que las generaciones posteriores han confirmado, recogiendo la obra con entusiasmo e incorporándola al tesoro del arte nacional como el más bello ejemplar del clasicismo dramático español, superior a *Edipo* y a *La muerte de César.* Esta restauración de la tragedia clásica, después del período romántico, no significaba una reacción del pseudo-clasicismo vencido, sino la aplicación de la esbelta forma dramática antigua, severa y armónica como un templo griego, a un asunto gentílico sí, pero en el cual se infundió el espíritu y tendencia del drama histórico romántico, de que estaba aún impregnado el ambiente. Para realizar esta unión despojó a la forma clásica del énfasis oratorio y de la monótona solemnidad con que en los tiempos modernos se la había falseado, dándole más acción y movimiento, y en la expresión más

familiaridad y variedad de matices. Aquí, como en muchos otros casos, fué menester acercarse a la fuente más antigua y más pura, al clasicismo genuino, para ponerse en mayor consonancia con lo moderno. ¡Profunda enseñanza es esta, y de la cual el artista, siempre expuesto al deslumbramiento de la efímera moda literaria del día, puede sacar magnífico provecho!

Tamayo, según lo explica en el interesante prólogo que precede a su obra impresa, creía (al menos entonces) que aún cabía llegar más adelante que él por ese camino, rompiendo de frente hasta con la unidad de metro invariablemente adoptada en la tragedia pseudo-clásica. Pero ¿es posible, en uno u otro caso, realizar tal restauración de un modo definitivo, lanzando de nuevo esa hermosa y soberana forma antigua del poema escénico, con toda su prístina pureza, a las agitadas corrientes de las ideas, de los asuntos y conflictos modernos, según lo sueña en estos mismos días el notable escritor italiano D'Anunzzio? No, a mi juicio. Esa forma obedecía a un concepto de la poesía dramática, magnífico en sí, pero radicalmente contrario al que nos impone la esencia misma de la civilización moderna. Los divide el mismo abismo existente entre el ideal pagano y el cristiano, entre una y otra religión, entre una y otra sociedad. El Cristianismo, al abrir al espíritu los cielos de lo infinito, haciendo del individuo el centro principal de toda pasión y toda vida, trasladó también a él el eje del arte dramático destinado a ser en adelante su imagen. En el mundo antiguo, subordinado a la razón colectiva y al concepto del Estado, el drama era la representación ideal de principios abstractos, de instituciones sociales, de conflictos morales genéricos. De ahí su imponente grandeza, las condiciones de su estilo y la falta de afectos y deberes en lucha dentro de un mismo personaje, el cual marchaba recto a su objeto como lanzado por fatalidad inexorable. Las formas trágicas, natural y espontánea consecuencia de todo ello, no pueden contener de buen grado la rica y profunda vida psicológica y de familia propia de la civilización cristiana. Es esto tan cierto, que deslindados así

clasicismo y romanticismo, y tomada esta palabra en su sentido más fundamental, las mismas tragedias de Racine y de Corneille, no obstante el ropaje clásico que las embaraza, resultan románticas por su esencia, pues su centro de gravedad está en las borrascas y conflictos interiores del alma. Fueron, pues, estos grandes autores, como con notable clarovidencia afirmaba Tamayo de Moratín, *románticos a pesar suyo,* o sin saberlo. La *Atalía* de Racine es caso único de clasicismo verdadero e íntegro, por la naturaleza excepcional de su bíblico asunto, análogo a los antiguos.

Pero no es menos cierto que esa aspiración al arte clásico, aun dentro de la dramática, y a realizarlo siquiera una vez en la vida, será siempre propio de altos ingenios, dignos, según decía Goethe, de querer lo imposible. Y el resultado de su audacia, cuando se ofrece en una creación como *Virginia,* constituirá un timbre de nobleza para cualquier literatura y una saludable influencia contra la trivialidad y la vulgaridad plebeya, a que es tan ocasionado el poema dramático. Una obra así tiene, cuando menos, la misión de encaminar la vista a las alturas.

El interesante y conocido asunto de *Virginia,* tomado de la historia romana, por nadie fué tan magistralmente desenvuelto en el teatro como por Tamayo, sin exceptuar a Alfieri. Virginia, hija del centurión Virginio, recién desposada con el tribuno Icilio (en la historia y las tragedias anteriores es sólo su prometida), inspira pasión ardiente al decenviro Apio Claudio, de carácter cruel y despótico, quien, viendo burladas sus esperanzas, urde una intriga en cuya virtud su cliente Claudio reclama a la joven como esclava suya para arrancarla de manos de su esposo y de su padre. Vanos son ruegos y súplicas y aun la sorda irritación del pueblo contra el despotismo político del decenviro: éste pronuncia sentencia favorable a Claudio, y ordena, en el foro, la inmediata entrega de Virginia a su supuesto dueño. Al verla perdida, Virginio, su padre, le arranca allí mismo la vida para arrancarla a la deshonra, acto tremendo que subleva al pueblo y determina la caída de los decenviros. Tal es, en esqueleto, el argu-

mento de esta tragedia, en la cual ha pintado vigorosamente Tamayo, según él mismo lo dice, el amor a la honra y el amor a la libertad, compenetrando la acción pública e histórica con la familiar e íntima en cuadros magistralmente trazados. El carácter de Virginia, el principal, sin duda, está pintado con una mezcla de entereza heroica y suave ternura, de resignación ante el sacrificio, si en último término es necesario, y de deseo de conservar la dulce vida, que le hacen, no obstante su severidad trágica, profundamente humano y femenino. La altivez para no ceder y las lágrimas y súplicas para obtener piedad, le dan complexidad y forman el más artístico contraste.

Transcribiré dos escenas de esta tragedia. Sea la primera la escena segunda del segundo acto, entre Virginia y Apio Claudio, que la sorprende sola en su casa:

CLAUDIO. (¡ Despierta, sola !) El decenviro Claudio
Perdón te pide.
VIRGINIA. Gratitud te debo.
¿ Cuándo el hogar del centurión Virginio
Honra tal mereció ?
CLAUDIO. Si en él penetro
No bien alumbra el resplandor del alba...
VIRGINIA. ¿ Es quizá porque fausto mensajero
Nuevas te dió de mi valiente padre ?...
CLAUDIO. Cesa y no ultraje tu desdén el fuego
En que por ti mi corazón se abrasa.
A repetir que te idolatro vengo.
VIRGINIA. Bien se comprende el móvil que te guía,
Por más que así lo ocultes : tu deseo
Es probar mi virtud ; y cuando Icilio
Y el tierno padre vuelvan, como en premio
De su valor en la campal batalla,
Referirles mi púdico denuedo.
¿ Tú perseguir a la infeliz doncella,
Mientras lucha y tal vez muere contento
El amoroso padre de familia,
La libertad romana defendiendo ?
¿ Tú que gobiernas, y a la faz de Roma
Debes favor a todos justiciero,

Recompensar al ínclito soldado
Con amargura eterna y vilipendio?
¿Ser un patricio, como nadie ilustre,
Menos leal que el último plebeyo?
¡Nunca: imposible! Quien lo diga miente;
Se engaña quien se atreva a suponerlo.

CLAUDIO. Fija la mente en codiciosos planes,
Miré el amor con lástima y desprecio,
Hasta que Venus decretó sañuda
Que en viva lumbre se cambiase el hielo;
Y al ver tu rostro, me clavó en el alma
La aguda flecha del amor primero.
Sé que al amparo de tu padre, ofreces
A las más puras vírgenes ejemplo,
Y auméntase el afán; que a Icilio adoras,
Y hórrida tempestad rompe en mi pecho.
Juro olvidar el malhadado sitio
En que te vi, y a recorrerle vuelvo;
Pasas, y miro tu divino rostro
Jurando no mirarte al propio tiempo.
Contra el amor que me avergüenza lucho;
Vana es la lid. Mi corazón soberbio,
Que armado en ira resistencia opone
Al fuerte impulso de voraz deseo,
Sucumbe al fin, y despechado late
Cual ruda peña que estremece el viento.
Ya desistí de la tenaz porfía:
Ávido cunde el comprimido incendio,
Y amado quiero ser. Mi nombre sabes,
Dueño de Roma soy, y he dicho *quiero*.

VIRGINIA. Ni al corazón se manda, ni me asusta
Vano furor, ni Roma tiene dueño.
Esposa, es fuerza que me acates; hija,
Favor me debes; tu piedad merezco,
Niña infeliz y sola; ciudadano,
Ceder te cumple a mi ferviente ruego;
Padre de Roma, en tan amargo trance
Contra ti mismo a tu defensa apelo.
¿Quieres que doble la cerviz? Humilde
Me postro y lloro. Desarruga el ceño;

(Se arrodilla a alguna distancia de Claudio. Éste aparta de ella la vista.)

Abre el seno a mis lágrimas : fecundo
En flores de piedad le hará este riego.
¿Es por ventura apetecible hazaña
Rendir a una mujer ? Más digno objeto
Reclama tu valor. El ¡ ay ! escucha
Que dan al aire en crudo abatimiento
Madres, viudas y huérfanas ; contempla
Los campos de cadáveres cubiertos,
De extraño yugo amenazada Roma.
¿Y tú lo sufres ? ¡ No ; que ya te veo
Arder en nobles ímpetus ! ¿Qué aguardas ?
Débase el triunfo a tu incansable celo ;
Y el bien de Roma codiciando sólo,
Dicha tendrás y plácido sosiego,
Libre de infausto amor ; que amor de patria
Basta a llenar un corazón entero.

CLAUDIO. Sólo tu amor codicio. ¿Y qué, pudiste
Ambicionar más alto vencimiento ?
¿Débil mujer con su desdén me agravia,
Y yo el agravio sin venganza dejo ?
Venid, cobardes ciudadanos : todos,
Sin que la lengua os paralice el miedo,
Decid si el hombre que su afán reprime,
Y suplica, y aguarda, es el tremendo
Decenviro, el tirano, el que dispone
De haciendas y de vidas, y a un acento
Difunde en torno el júbilo, o de espanto
Hace temblar de Roma los cimientos.
¡ Tampoco yo me reconozco ahora :
Yo también de mí propio me avergüenzo !
Venid, venid y en mi baldón gozaos :
El que tigre os espanta es vil cordero.
Venid, y el susto convirtiendo en mofa,
¡ Ved al tirano convertido en siervo !

VIRGINIA. Déjame.

CLAUDIO. No lo esperes.

VIRGINIA. Me horroriza
Tu amor.

CLAUDIO. ¡ El de otro te seduce !

VIRGINIA. Eterno
Será el que a Icilio consagré.

CLAUDIO. Desiste.

VIRGINIA. Nunca.

CLAUDIO. Olvídale.
VIRGINIA. ¿Ignoras que un afecto
Que en la virtud se funda, acaba sólo
Con la vida? ¡Le adoro! ¡Te aborrezco!
CLAUDIO. Pues bien, mía serás.
VIRGINIA. ¿Virginia tuya?
Sella el impuro labio.
CLAUDIO. Estoy resuelto:
Tú misma el precio del favor señala.
VIRGINIA. ¿Yo vender mi virtud? ¡No tiene precio!
CLAUDIO. Pues tiembla.
VIRGINIA. En vano intimidarme quieres.
CLAUDIO. ¿Ignoras, desdichada, cuánto puedo?
VIRGINIA. A reprimir y castigar delitos
Alcanza tu poder; no a cometerlos.
CLAUDIO. El corazón de la mujer es cera.
El tuyo al fin se ablandará: lo espero.
VIRGINIA. El corazón de la mujer romana
Es cera a la virtud; al vicio hierro.
CLAUDIO. Lástima sólo tu desdén me inspira.
Yo postraré tu efímero ardimiento.
VIRGINIA. ¡Auxilio a Roma pediré!
CLAUDIO. ¿Y en Roma
Quién puede más que el decenviro?
VIRGINIA. El pueblo.
CLAUDIO. Basta. Adiós, pues. Para luchar contigo
Tengo astucia y poder, y tengo celos.
VIRGINIA. Para vencer en la contienda impía
Yo mi virtud y mi constancia tengo.

He aquí ahora una parte de la escena tercera del acto cuarto, entre los mismos personajes. Virginia está ya en poder de Apio Claudio, quien con motivo de la demanda de Claudio y del próximo juicio en el foro, la ha hecho conducir a su palacio [1]:

CLAUDIO. Ya lo ves: nadie te ampara;
Aquí todo obedece a mi mandato;
Sola estás.

1. Para mejor inteligencia de esta escena, conviene advertir que el Augur, compadecido sin duda de Virginia, había anunciado a Apio Claudio que la muerte de la joven acarrearía la suya.

VIRGINIA. El pudor está conmigo.
CLAUDIO. No lograrás enfurecerme : te amo.
VIRGINIA. Pruébalo.
CLAUDIO. ¿De qué modo?
VIRGINIA. El sacrificio
Es del amor inseparable hermano.
Renuncia a tu propósito ; respeta
A la mujer amada.
CLAUDIO. Nunca el dardo
En su rápido vuelo retrocede :
Tal es mi voluntad.
VIRGINIA. ¿Y así obcecado,
Su cólera tremenda desafías,
El aviso del cielo despreciando?
Sé clemente una vez, si humanos padres
Y no insensibles fieras te engendraron :
Benigno cede, o teme que los dioses
Borren hasta la huella de tus pasos.
CLAUDIO. ¡Loca audacia! ¿Qué esperas? ¿Qué presumes?
¿Qué te propones?
VIRGINIA. Sucumbir lidiando.
CLAUDIO. ¿Morir deseas?...

(Como recordando el pronóstico del augur).

VIRGINIA. Cuando amada vivo,
¿Cómo no amar la vida? Claudio, Claudio,
¿Por qué te privas del mayor deleite
Que ennobleció jamás un pecho humano?
¡Llanto ajeno secar! La propia dicha
Con la ajena se labra.
CLAUDIO. ¿En lloro amargo
Trocada miro la altivez?
VIRGINIA. ¿Qué fuera
De quien padece en triste desamparo,
Si, como airada tempestad su lluvia,
No tuviese el dolor su amigo llanto?
CLAUDIO. ¿Cómo vencer tu repugnancia, cómo
Tu afecto conseguir?
VIRGINIA. Puedes lograrlo.
Existe una mansión donde mi vida
Libre corrió de aleve sobresalto.
Mi madre unidos prodigóme en ella
Tiernas caricias y preceptos sabios.

¡ Allí mi boca en su postrer aliento
Su espíritu bebió ; mi yerta mano
Cerró sus ojos, y por cuatro veces
Con lacrimoso acento la llamamos !
Aquel recinto, venturoso un día,
Aún yace en sus virtudes impregnado
Y aquel ambiente próvida perfuma
La flor eterna de recuerdo santo.
Condúceme tú propio a tal morada,
Y puro afecto lograrás en cambio,
Que es perdonar en la mujer trofeo,
Y borra un beneficio mil agravios.

CLAUDIO. ¿ Dejar que libre a tu morada vuelvas ?
¿ Unida verte a mi feliz contrario ?
¡ Para que vuestro júbilo me insulte
¡ Locura fué tan sólo imaginarlo !
Arda su pecho en cancerosa envidia,
Sufra la pena del Talión, calmando
Con su rabia mi rabia. Roma entera
Llorará tu desdén. Sierva de Marco,
Te compraré a tu dueño : de mi vista
Nunca te apartarás ; ¡ siempre a mi lado !

VIRGINIA. ¡ Hazañas dignas de memoria eterna !
Yo desde luego tu heroísmo aplaudo.
Siga rigiendo en la potente Roma
Tan recto juez, caudillo tan bizarro,
Y el pueblo rey que amenazaba al mundo,
Siervo se arrastrará de pueblo extraño.
Gozarte ansioso en el dolor ajeno,
Recurrir a encubierto asesinato,
Cebar tu saña en tímida doncella,
Las leyes que tú mismo has sancionado
Pérfido hollar, juzgarte valeroso
Cuando te cerca bélico aparato,
¡ Oh, sí, de tantos portentosos hechos
Ciñe tu frente el envidiable lauro !
Pero en la cumbre del poder te miras
A desventura eterna condenado,
Porque a sí propia la maldad se hiere,
Porque al hacer temblar, tiembla el tirano !

CLAUDIO. En breve los excesos que me imputas
Verás en justa pena realizados.
Esto exige mi amor.

VIRGINIA. ¡ Maldito sea
Amor que al odio se parece tanto !
CLAUDIO. Icilio morirá.
VIRGINIA. Con honra expire.
CLAUDIO. Será tu padre de mi furia blanco.
VIRGINIA. Mátele el golpe de enemiga saña
Y no el dolor de verse deshonrado.
CLAUDIO. ¿ Por qué desdeñas la propicia suerte ?
Pronuncia un sí, pronúncialo, y ufano
Rompo tus hierros y te doy riquezas,
Poder... Un no te abismará en el fango.
Responde.
VIRGINIA. No.
CLAUDIO. Tu desventura labras.
VIRGINIA. Mil veces no.
CLAUDIO. Si galardón más alto
Codicias, habla, pide, y Roma es tuya.
VIRGINIA. Fácilmente se otorga un bien robado.
CLAUDIO. Pues de la tumba o mía.
VIRGINIA. De la tumba.
CLAUDIO. ¡ Al punto !

(Dirigiéndose hacia la puerta del foro.)

VIRGINIA. Corre que impaciente aguardo.
CLAUDIO. Piénsalo bien. ¡ La muerte ! *(Deteniéndose.)*
VIRGINIA. Soy romana.
CLAUDIO. Pierdes la vida.
VIRGINIA. La inocencia salvo.
CLAUDIO. Mía serás aunque el averno mismo
Te dé favor.

(Con arranque de ciego furor.)

VIRGINIA. Jamás. *(Retirándose.)*
CLAUDIO. Pronto en mis brazos...
(Dirigiéndose a ella furioso.)
VIRGINIA. ¡ Un paso más, y abrazas un cadáver !

(Levantando sobre su pecho el puñal que Icilio le dió en el acto anterior.)

CLAUDIO. ¡ Qué miro !... ¡ Horror ! Detente. *(Retrocediendo.)*
VIRGINIA. ¡ Un solo paso !

(En la misma actitud.)

CLAUDIO. ¡ Oh, no !... Perdona... ¡ Compasión ! El hierro
Dame... Dámelo.

(Acercándose a ella como para quitarle el puñal.)

VIRGINIA. Aparta.

(Haciendo nuevo ademán de herirse.)

CLAUDIO. Sí ; me aparto.

(Retrocediendo otra vez.)

Tú mandas, tú... Pero del pecho aleja
Ese puñal... Lo pido arrodillado... *(Inclinándose.)*
Fingí querer matarte... ¡ Vive... vive !...

(Cayendo completamente de rodillas.)

¡ Ay, que si mueres tú !... ¡ Fatal presagio !

VIRGINIA. Que mueras manda el cielo.

(Dirigiéndose a él como inspirada para darle muerte.)

¡ Ah, no ! ¡ La vida
Es el mayor castigo a los malvados !

. . . . . .

En la gran escena final del último acto, en el foro, hay también trozos y rasgos hermosísimos. En ella, Virginia, al verse irremisiblemente condenada, exclama :

VIRGINIA. ¿ Es esta, esta

(Con enérgica desesperación.)

Vuestra justicia, oh dioses ? Triunfa el malo,
Sucumbe el bueno ; ¡ y dejaréis que pierda
Familia, honor, la libertad que adoro
Y hierve altiva dentro de mis venas !
¡ Icilio !... ¡ Padre !... ¡ Roma ! La justicia
Huyó a la vez del cielo y de la tierra.

CLAUDIO. Llevadla.

(Los lictores dan un paso hacia Virginia, y se detienen cuando empieza a hablar Virginio.)

VIRGINIA. ¡ Y nadie me defiende ! ¡ Nadie !

(Mirando en torno suyo.)

VIRGINIO. ¡Hija del corazón!

(Clavando los ojos en Virginia. Después hace un gran esfuerzo sobre sí mismo y se dirige a Claudio.)

¿Acaso anhelas
Verme a tus pies rendido? ¡Claudio, el hombre
Sucumbe al padre... y gime... y se prosterna!

(Cayendo de rodillas.)

Mas tú, corona que debí a la patria,

(Quitándosela.)

Huye de mí con toda tu pureza.
¡No cual las canas que ensalzaste un día,
A los pies de un tirano te envilezcas!

(Arrojándola al suelo.)

¿Qué digo?... ¡Ay triste!... ¡Compasión; y al punto
Confesará mi voz, si tú lo ordenas,
Que has sentenciado justo, que Virginia
A Marco pertenece; pero piensa
Que por hija la tuve, que la adoro,
Que es hija mía, aun cuando no lo sea!

Más adelante, decidido, en su desesperación, a consumar el horrendo sacrificio, dice Virginio al esgrimir el puñal: « ¡Horrible acero! » Y Virginia, viéndole vacilar, le pregunta: « ¿Eres mi padre? » — VIRGINIO: ¿Lo dudas tú? — VIRGINIA: « Lo dudaré, si tiemblas ». Y tras este arranque, húndese el puñal en el corazón de la virgen.

Un año después, en 1854, subió a la escena el drama histórico *La ricahembra,* escrito en colaboración con el notable arqueólogo Aureliano Fernández Guerra y Orbe. Es drama en verso, de corte español del gran siglo, y estrictamente fundado en la tradición histórica según la cual, allá por las postrimerías del siglo XIV, la insigne castellana Doña Juana de Mendoza, aunque inclinada a su servidor Vivaldo, dió su mano a don Alfonso Enríquez, a quien aborrecía, sólo por haber recibido de él un bofetón, y no consentir su honor ni su orgullo que otro que su marido pusiera

en ella la mano. Llena está esta obra de esplendor y lozanía, y el carácter de Doña Juana ofrece verdadero relieve escultural, aunque es quizá sobrado varonil para mujer. Muéstrase toda en los siguientes versos, de una escena de celos con su marido.

DOÑA JUANA. ¿Yo con torpe liviandad
Manchar, por viles amores,
El honor de mis mayores
Y mi propia dignidad?
Aún está mi pecho en calma;
Aún recuerdo sin rubor,
Que cuanto el nombre es mejor
Debe ser mejor el alma.
Aún, firme en su noble empeño,
No ha olvidado el alma mía
Que es la mayor villanía
Nacer grande y ser pequeño.
Yo la deuda que contraje
Con mis mayores cumplí;
Yo al suyo mi ejemplo uní
Para fundar un linaje
Que, domando injusto encono,
Más que el sol brillante y puro,
Soñé ver en lo futuro
Alzarse hasta el mismo trono;
Con la enseña de la cruz
Esclava hacer la fortuna;
Arrojar la media luna
Del rico imperio andaluz;
Y, siempre corriendo en pos
De grandes hechos, buscar
Nuevo mundo a que llevar
El santo nombre de Dios.

Más interesante y humano es el carácter de mujer de *La locura de amor,* estrenado el año siguiente; drama histórico, en prosa, el más perfecto y admirable, en el carácter moderno del género, que existe en lengua castellana. En la extraña e indescifrable figura de Doña Juana la Loca, hija de la gran Isabel y locamente enamorada de su marido Felipe el Hermoso, ha hecho el dramaturgo hon-

dísimo estudio, pintando la pasión amorosa y los celos en esa alma conturbada, con intensidad tal como pocas veces se ha visto en la escena. El trazado de este drama es un modelo de variedad y de interés creciente. Los primeros actos semejan lo que los pintores llaman un cuadro *de género,* en el que el lance y la intriga, característicos de la época, figuran en primer término. En los siguientes aparecen la fuerza dramática, la pasión palpitante, la rica pintura psicológica. Veamos algunas escenas.

En la séptima del acto primero, entre Doña Juana y Felipe, se retratan con los más intensos colores la pasión y los celos de la desventurada reina:

REY. Lo que te he dicho, nada más: me empeñé en dar alcance a un venado, cuyo rastro habíamos perdido tres veces.

REINA. Bien hiciste; no importaba que yo esperase.

REY. ¡Qué infundadas reconvenciones!

REINA. Pero supongo que ya hoy no me volverás a dejar.

REY. A pesar mío tendré que abandonarte muy luego.

REINA. ¡Otra vez! ¡Ya! Para ir al mesón.

REY. ¿Cómo? ¿Qué dices?

REINA. No, no hay insensatez que iguale a la mía. ¡Qué bien me vendí!

REY. Explicaos, señora.

REINA. ¿Te parece que aún no me he explicado bastante? ¿Qué te lleva a ese bienaventurado mesón?

REY. (Lo ignora.)

REINA. Habla, responde, tómate siquiera el trabajo de engañarme.

REY. Imposible es que vivamos pacíficamente. A pesar del dictamen de todos tus médicos y de los repetidos consejos de tus más fieles servidores, había determinado que juntos partiésemos a Burgos mañana mismo...

REINA. ¿De veras? ¿Eso habías determinado?

REY. Pero otra cosa es la que a entrambos nos conviene: permanecerás en Tudela; partiré solo.

REINA. No, Felipe, no: partiremos juntos.

REY. Insistes en vano.

REINA. No me atormentes. Dime el motivo de tus visitas a la posada; dímelo, y te creo.

REY. Por no entristecerte, lo he ocultado hasta ahora. ¡Buen pago recibo!

REINA. ¿Acabarás de mortificarme?

REY. Un negocio de Estado es lo que me conduce allí.

REINA. ¿Un negocio de Estado?

REY. Sí, señora, sí.

REINA. Bien; te creo: habla.

REY. Trato de ganarme la voluntad de uno de los más fervorosos amigos de tu padre.

REINA. ¿Del Duque de Alba?

REY. Justamente. Era su intención promover alborotos para arrebatarnos la corona y devolvérsela al Rey don Fernando. Por fortuna, ya ha empezado a darse a partido; pero temiendo que, si aquí nos ven conferenciar, se trasluzca la concordia y llegue a noticia del Rey, exige que nuestras entrevistas se verifiquen secretamente donde menos pueda nadie imaginarse.

REINA. (¿Será cierto lo que me cuenta?)

REY. ¿Estás ya convencida de tu injusticia?

REINA. Sí; de todo lo que quieras. ¿Partiremos juntos mañana?

REY. ¿Quién, ingrata, más que yo lo desea? Confía en tu esposo: no le ofendas dudando de su cariño.

REINA. ¿Sabes, Felipe, que ya están agotadas mis fuerzas y me moriría de dolor si hoy creyese y tuviera que volver a dudar mañana? ¿Sabes que mi amor ha sido más poderoso que el tiempo y tus desdenes? Te amé cuando te vi; más cuando me llamé esposa tuya; más cuando fuí madre de tus hijos. Existe el que me dió el sér, existen las prendas de mis entrañas, hay un Dios en el cielo que a todos nos redimió con su sangre. Pues bien, óyelo y duélete de esta infeliz: en mí tienen celos de la esposa, la hija, la madre, la cristiana. Sí, lo conozco, es un crimen: ofendo a la naturaleza y a Dios: por eso el cielo me castiga; pero ¡ay de mí! que no lo puedo remediar.

REY. Hasta el fondo de mi pecho penetran tus hermosas palabras. Ellas me animan a suplicarte de nuevo que, en Burgos como en Valladolid, permitas que yo solo gobierne los estados que poseemos juntos.

REINA. Soy reina; ciño la corona de mi madre Isabel; mas no ignoras cuánto desdeño yo esas grandezas, que, comparadas con el sentimiento que llena todo mi corazón, me parecen mezquinas. Dame en vez de esplendente diadema de oro, una corona de flores tejida por tu mano; en vez de regio alcázar, en donde siempre hay turbas que nos separan, pobre choza en donde sólo nosotros y nuestros hijos quepamos; en vez de dilatados imperios, un campo con algunos frutos, y una sepultura que pueda contener abrazados nuestros cuerpos; tu amor en vez del poder y la gloria, y creería yo entonces que pasaba del purgatorio al paraíso.

REY. ¡ Juana idolatrada !

REINA. Oye : muchas veces se presenta a mis ojos la veneranda sombra de mi madre Isabel, señalándome un mundo con la una mano y con la otra mano otro mundo ; y veo que ambos se abrazan y que aquél ofrece a su hermano los tesoros de sus entrañas virginales, y que éste le envía en recompensa el nombre de Dios flotando sobre las aguas. Y oigo que la voz de la Reina Isabel me dice : piensa en tus sagrados deberes ; y yo pienso en ti ; ama a tu pueblo ; y yo a ti te adoro ; conserva mi herencia, débate España nuevas glorias y dichas ; y mi corazón sólo responde, *amo,* en cada uno de sus latidos ; y quiero llorar como reina arrepentida, y lloro como mujer enamorada. ¿ Qué más ? Si hoy bajara un ángel del cielo y me dijese : en mi mano está remediar tu desgracia, deshaciendo lo hecho y volviéndote a la edad feliz en que aún no eras esposa, yo sin vacilar un punto le respondería : no, no, y mil veces no ; quiero ser esposa de Felipe, quiero amarle, aun cuando él haya de aborrecerme ; quiero penar por él y morir llamándole mío.

. . . . . .

Notable es asimismo la escena undécima del acto tercero, cuando procura descubrir, haciendo que escriban sus damas de honor, de cuál de ellas es la letra de una carta amorosa dirigida al Rey, de que momentos antes se ha apoderado; y la décima cuarta del mismo, en que la Reina, ardiendo en celos al saber la pasión del Rey por Aldara, va a buscar espadas para matarla en duelo. Aldara grita entonces :

ALDARA. ¡ Hola, pajes, hola, pronto, acudid ! *(Asomándose a la puerta del foro.)*

PAJE. ¿ Qué mandáis ? *(Apareciendo con otro.)*

ALDARA. La Reina, dominada de su locura, quiere matarme ; está furiosa. Corred, avisad al Rey, llamad gente. *(Vanse los pajes.)* Esta es la ocasión. ¿ Quién luego podrá dudar de que ha perdido el juicio ?

D. ÁLVAR. ¿ Cuál es vuestro intento ? *(Saliendo por el foro y asiendo a Aldara violentamente de la mano.)*

ALDARA. ¿ Acechando estabais ?

D. ÁLVAR. Para defenderla contra vos.

ALDARA. ¿ Y si hubieseis llegado tarde ?

D. ÁLVAR. Ved que no respondo de mí.

ALDARA. Cuenta con lo que decís a una dama, señor capitán español.

D. ÁLVAR. Desoísteis mis súplicas.

ALDARA. Y desprecio vuestras amenazas.

REINA. Toma. *(Arroja al suelo una de dos espadas que trae, y quédase con la otra en la mano.)*

D. ÁLVAR. Reprimid vuestra furia. El Rey va a venir.

REINA. Me alegro : le veré temblar por su amada.

D. ÁLVAR. Esta cámara va a llenarse de gente.

REINA. Mejor ; mi venganza tendrá testigos.

D. ÁLVAR. ¡ Oh, desdichada, al veros, al oíros, se afirmarán más y más en la idea de que... ¡ Fuerza es decíroslo todo ! Se trama contra vos un horrible atentado. El Rey quiere arrojaros del trono, quiere encerraros para siempre en una cárcel.

REINA. ¿A mí; a su reina; a su esposa? ¡ A la madre de sus hijos ! *(Prorrumpiendo en copioso llanto.)*

D. ÁLVAR. ¡ Y bajo qué pretexto ! No hay mayor infamia, no hay mayor crueldad. Apoyado por la nobleza, por vuestros mismos médicos, por cuantos os rodean, afirma...

REINA. Acabad.

D. ÁLVAR. Afirma que habéis perdido la razón, que estáis loca.

REINA. ¡ Jesús ! ¡ Loca ! *(Dando un grito terrible, y dejando caer el acero.)*

REY. Sí; loca estáis, desdichada. *(Saliendo por el foro, con el acompañamiento arriba indicado. Acércase rápidamente a su esposa, comprendiendo lo que sucede ; y como para contenerla, le dice estas palabras con reconcentrado furor. Pausa.)*

REINA. ¡ Loca !... ¡ Loca !... ¿ Si fuera verdad ? ¿ Y por qué no ? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura, y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso... eso debe de ser. Felipe me ama ; nunca estuve yo en un mesón ; yo no he visto carta ninguna ; esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz ; es deuda de don Juan Manuel, no hija de un rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio. Dímelo tú, Marliano; *(Dirigiéndose a cada uno de los personajes que nombra.)* decídmelo vosotros, señores ; vos, señora ; vos, capitán ; tú, esposo mío ; ¿ no es cierto que estoy loca? Cierto es ; nadie lo dude. ¡ Qué felicidad, Dios eterno, qué felicidad ! Creí que era desgraciada, y no era eso : ¡ era que estaba loca !

He aquí, por último, las patéticas escenas finales, en que se pintan la muerte de Felipe y la delirante desesperación de la Reina, ya abocada a una verdadera perturbación mental :

REINA. ¡Que tenga valor! Cuando a ellos se les esté muriendo la esposa o el hijo, iré yo también a decirles que tengan valor. *(Medita en silencio.)* No hay remedio. Se muere. Dios se le lleva; me le quita, porque le quiero demasiado. Me enmendaré. ¡Le querré menos, si vive! ¡Ay, Dios de mi alma, que si le pierdo, voy a quererle más! *(Otra breve pausa.)* ¡Y no hago nada! Y ¿qué puedo hacer? Siento que no esté Aldara aquí. Dice que se arrepiente de haberla amado. ¿Quién sabe? Quizá viéndola se reanime. ¿Qué no puede el amor? Si, muerta yo, me llamase él, creo que le respondería. Que venga esa mujer, que venga al instante. *(Da precipitadamente algunos pasos hacia el foro.)* ¡Jesús! *(Deteniéndose.)* ¡Qué infame, qué horrible pensamiento! Loca estoy. Ahora sí que ya no es posible dudarlo. ¡Espantosa locura que me deja conocer quién soy, qué me sucede, cómo y cuánto padezco! ¡Reina Isabel, madre y señora mía, si como afirman tus pueblos, estás en la gloria de Dios, intercede con Él por esta hija infeliz que dejaste en la tierra: pídele que muramos juntos Felipe y yo!

REY. Tú vivirás aunque yo muera. *(Momentos antes habrá aparecido en la puerta de la derecha apoyado en Marliano y otro médico. Ahora se acerca al proscenio, y se sienta.)*

REINA. Tú aquí. ¿Es posible? *(Cambiando en apacible la expresión de su rostro.)* ¡Ay de mí, qué semblante! *(Apartando de él los ojos con terror.)*

REY. Salid: que nadie venga. *(A los médicos, que se retiran.)*

REY. Sí, tú vivirás, porque Dios te ordena vivir para un pueblo que en ti sola cifra todas sus esperanzas, y para nuestros hijos, que de hoy más necesitarán doblemente de tu ternura. Y cuando Carlos vaya a subir al trono, dile que al borde de la tumba sólo por el remordimiento es el Rey culpado más grande que los demás hombres; dile que si dirige a un lado sus ojos, allí se le muestra el mal que hizo cual fantasma implacable; que si los dirige a otro lado, allí el bien que estaba en su mano haber hecho, le acosa y le aterra; que si los vuelve al cielo ve entre su culpa y la misericordia divina el mar de llanto vertido por su pueblo. Dile todo el daño que por mí padeció Castilla; pero no le digas el daño que a ti te causé: que deteste al monarca; pero que no aborrezca a su padre.

REINA. No me hables de este modo; calla, serénate. *(Arrodillándose a su lado y sosteniéndole con sus brazos.)*

REY. Dios me da fuerza para que pueda pedirte perdón.

REINA. Perdón... ¿De qué? Te agitas. Calla, Felipe, calla.

REY. Al morir no se miente. Óyelo: te amo.

REINA. ¿Me amas?

REY. Con amor indecible. *(Levantándose.)* Quiere el cielo, para mi castigo, que cuando va a cesar de latir, empiece mi corazón a idolatrarte. Permite generosa que te estreche en mis brazos; que ponga mis labios en tu frente purísima. Mas ¿qué digo? Vete, déjame solo; no merezco la dicha de expirar a tu lado. Vete y no llores por mí. Vete y... ¡Oh! *(Cayéndose en el sillón.)*

REINA. ¡Felipe!

REY. Llegó la hora de mi muerte.

REINA. No: te engañas: deliras...

REY. Juana, perdóname. *(Dejándose caer del sillón a los pies de la Reina.)*

REINA. ¿Qué haces? ¿Qué profieres?

REY. Pon tus manos sobre mi cabeza, y perdóname, ya que tan grande es tu piedad.

REINA. ¿Yo perdonarte?

REY. Pronto; no te detengas.

REINA. Pues bien, sí, te perdono; te perdono, Felipe mío. *(Poniendo sus manos sobre la cabeza del Rey.)*

REY. Tu perdón quizá me redima. *(Volviendo a sentarse, ayudado por la Reina.)*

REINA. ¡Oh! *(Alejándose como con intención de pedir socorro.)*

REY. No; no te vayas.

REINA. ¡Ánimo, Felipe, valor! *(Volviendo a su lado.)*

REY. ¡Imposible!

REINA. Vive para tu padre, que tanto te quiere.

REY. ¡Padre mío!

REINA. Para tus hijos; para tu Carlos, para tu Isabel, para tu María. Y no ignoras que el cielo iba a concederte otra gran ventura: Felipe, si tienes corazón de padre, vive para ver, para abrazar al hijo que llevo en mis entrañas.

REY. La vida, Señor, la vida, para hacerla tan venturosa, como hasta aquí la hice desdichada. ¡Oh, si yo pudiese vivir, cuánto te amaría!

REINA. Señor, sólo tú sabes lo que yo por él he padecido, ¿y ahora que me ama, ahora vas a matarle? No, mentira, imposible. No puedes, no debes permitirlo. ¡Señor, que eres justo! ¡Señor, que eres misericordioso!

REY. ¡Mi Juana!

MARLIANO. Llegad. *(Apareciendo en la puerta del foro. Salen en seguida también por ella don Álvar y el Almirante.)*

REINA. ¡Marliano, Marliano de mi corazón! *(Yendo hacia él.)*

D. ÁLVAR. ¡Señor!

REY. Don Álvar, vuestra mano; seamos amigos; velad todos por ella. *(Don Álvar, arrodillándose, besa la mano que el Rey le tiende.)*

REINA. Pero ¿qué es esto? Habla. ¿Es que se va a morir? *(Llevándose aparte a Marliano.)*

ALMIRANTE. Fuerza es que me sigáis. *(Asiéndole una mano.)*

REINA. Dejadme. *(Rechazando al Almirante, y corriendo al lado del Rey. Cógele una mano que, dando un grito, suelta en seguida.)* ¡Oh, qué frialdad! La frialdad de la muerte.

MARLIANO. Avisad, Almirante. *(Después de haber tocado al Rey. El Almirante se va precipitadamente por el foro.)*

REINA. Allí la veo, que viene a llevársele. No, no pasará. *(Poniéndose delante del Rey, como si tratase de cerrar a alguien el paso, y dando señales de verdadera demencia.)*

REY. ¡Juana!

REINA. ¡Pasa, pasa a través de mi cuerpo; se apodera del tuyo!

REY. ¡Juana, Juana mía! ¡Qué horrible castigo! ¡Dios eterno, piedad... perdón!... *(Expira.)*

REINA. ¡Felipe, Felipe! *(Arrojándose sobre su cuerpo.)*

MARLIANO. El Rey ha muerto. *(En tono solemne, al Almirante y los prelados y caballeros que entran por la puerta del foro.)*

REINA. ¡Oh! *(Dando espantoso grito y levantándose de pronto.)*

D. ÁLVAR. ¡Venid, por compasión!

REINA. ¿A dónde? Él está aquí: yo con él.

ALMIRANTE. Ya es tan sólo un cadáver.

REINA. Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartaos! *(Todos se apartan con profunda emoción).* ¡Mío nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos: le acariciaré con los besos de mi boca. ¡Siempre a mi lado! ¡Él, muerto! ¡Yo, viva! ¿Y qué? ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos. *(Cambiando repentinamente de expresión y de tono.)* ¡Silencio, señores, silencio!... El Rey se ha dormido! ¡Silencio!... No le despertéis. Duerme, amor mío: duerme... duerme... *(Quédase contemplando al Rey con ternura inefable.)*

En esta grande obra se unen armoniosamente el género histórico y el psicológico, sin que el plausible esmero con que se presentan todos los elementos de época derrame en ella frialdad arqueológica, ni empañe en lo mínimo la pintura cálida y viva de un gran carácter y de la pasión universal que enciende y hace revivir en su llama los sucesos y personajes evocados inspiradamente por el poeta.

La locura de amor se ha vertido al alemán, al inglés, al francés, al italiano y al portugués. Su representación en Alemania, en 1871,

según la traducción de Guillermo Hosaeus, fué un acontecimiento literario de extraordinaria resonancia.

Llego ya a la obra con que cerró Tamayo brillantemente su primera época, en 1856, *La bola de nieve*. Esta pieza, de carácter profundamente psicológico, comienza en comedia social, y por la transición más natural y más lógica, acaba en drama humano. En un cielo riente vense poco a poco agruparse nubes y ennegrecerse y cruzar relámpagos y retumbar truenos; y aunque el rayo que estalla al fin, hiere sin matar, la naturaleza toda queda profundamente conturbada.

Luis y Clara, hermanos, novios, respectivamente, de María y de Fernando, acosan a éstos con los celos más implacables y tenaces, y sospechando que hay secreto acuerdo entre ambos, les lanzan las más graves acusaciones, a que una fatal coincidencia da cierto viso de verdad. Las víctimas de esta persecución empiezan por confiarse mutuamente sus penas, y perturbadas sus almas por el empeño que todos, hasta las circunstancias, parecen tener en que se amen, sienten al fin una dulce concordancia entre ellos, y acaban por amarse realmente. Los celos infundados, las injustas sospechas, las apariencias, engendran la realidad. Tal es el pensamiento capital de esta obra, desarrollado con insuperable maestría. Como se ve, es íntegramente el mismo que sirvió más tarde de fundamento al tan celebrado de *El gran Galeoto*, con la ventaja de presentarse en *La bola de nieve* con desenvolvimiento, si no tan trágico, mucho más perfecto y artístico. He aquí cómo explica Fernando a su amigo Antonio la crítica situación en que se halla, dejando entrever, como inconscientemente, los primeros síntomas de la transformación que se opera en sus afectos:

FERNANDO. Esclavos
De una idea fija, nada
Puede ya desengañarlos.
Lo que en un principio cosa
De poca entidad juzgamos,
Fué como bola de nieve,
Que crece y crece rodando.

Oyeras a Clara hablarme
De María, sin dejarlo
Ni un momento. Si es muy bella,
Me dice ; si es un dechado
De modestia y de candor ;
Si es natural y yo aplaudo
Que ella te ame y que la quieras
Tú ; si parecéis formados
Uno para otro : y así
Todo el día, terminando
Siempre estas escenas, como
La supondrás, con relámpagos
Y truenos. Luis no sé cuántas
Veces me ha desafiado
A estas horas : su canción
Es la misma para el caso
Que la de Clara, y el nombre
De María está zumbando
Continuamente en mi oído,
Sin que yo pueda evitarlo.
Huérfana, sola en el mundo
La infeliz, sin más amparo
Que el de esta casa, padece
Dolor doblemente amargo ;
Pero todo lo soporta
Resignada ; de sus labios
No sale una queja, y tiene
Un corazón tan hidalgo,
Que siendo yo de sus males
Causa, aunque inocente, alcanzo
La dicha de merecer
Su piedad. Mi tía, cuando
Hablan sus hijos, la pega
Con nosotros. No le ha dado
Mucho de aquí la divina
Providencia ; ni es tan raro
Que por amor a sus hijos
La pegue con los extraños.
Y no hay más ; sabrá el origen
De estos disturbios temprano
O tarde, y entonces... Vaya,
Dios nos coja confesados.

ANTONIO. ¡ Pícaros celos !

FERNANDO. Parece
Que se goza en fomentarlos
El mismo infierno. Por vía
De distracción he pintado
Un paisaje ; en él hay una
Pastora con su rebaño...
Y ¡ ay, chico ; ay, Antonio !...

ANTONIO. Dime ;
Eso ¿ qué tiene de malo ?

FERNANDO. ¿ Qué tiene ? Qué según ellos
La pastora es un retrato
De María.

ANTONIO. Y se parecen
Como una alcachofa a un rábano,
¿ Verdad, eh ?

FERNANDO. No : lo terrible,
Lo inaguantable del caso
Es que se parecen : sí,
Se parecen, no te engaño ;
Se parecen, que sin duda
Movió mi pincel el diablo.

ANTONIO. Diabólica es la ocurrencia.

FERNANDO. ¡ Y anoche ! Jesús, qué rato
Tan cruel : nunca le tuve
Peor. Habían logrado
Mis dos enemigos íntimos,
Aburriéndome a destajo,
Darme un dolor de cabeza
Que ya, ya : voyme a mi cuarto
Al fin ; acuéstome ; crece
El dolor ; procuro en vano
Conciliar el sueño ; ansioso
De encontrar alivio, salto
De la cama, a la ligera
Me visto, y al huerto bajo,
Creyendo que al aire libre
Me iría mejor. ¡ Aciago
Pensamiento ! Ya serían
Las dos muy dadas : el caño
De la fuente y un cuclillo
Con su monótono canto
Turbaban sólo el silencio :
Poco trecho había andado,

Cuando de pronto percibo
Como un lamento lejano.
Párome absorto. La noche,
La soledad, el estado
En que yo me hallaba... Chico,
Tuve miedo... Sin embargo,
Seguí adelante : más cerca,
Más distinto suena al cabo
Otro suspiro ; la vista
Dirijo hacia todos lados,
Y, al resplandor de la luna,
Reclinada sobre un árbol,
Una mujer me parece
Distinguir : sigo avanzando
Cautelosamente, y era
María anegada en llanto.
Tampoco habría podido
La cuitada hallar descanso,
Y en aquel sitio, a lo menos,
Sus ayes acongojados
Exhalaba con entera
Libertad. No sé qué extraños
Sentimientos, cuando así
La vi, mi pecho agitaron.
María, al reconocerla,
Exclamé ; y ella, Fernando,
Exclamó asustada. ¡ Aquí
Fué Troya ! Clara sus pasos
Había seguido, oculta
Allí, la estaba acechando :
Viéndonos juntos, estalla
Su furor, cae como un rayo
Entre nosotros, nos da
Cien injuriosos dictados ;
Llora, maldice, patea ;
Para que huir no podamos
Pónese delante ; a voz
En grito llama a su hermano :
Échase a sus pies María ;
Yo ruego, exijo, amenazo ;
Ruego y amenaza más
La enfurecen ; desalado
Llega Luis ; de lo ocurrido

Se entera ; crece el escándalo ;
Despierta mi tía y hunde
La casa a campanillazos ;
Y en medio de esta algazara
Levántanse los criados
Gritando, ladrones, unos ;
Y otros, fuego. A sosegarlos
Corro yo ; para su madre
No sé que excusa inventaron
Clara y Luis ; y aquí nos tienes,
A ellos, como nunca airados,
Como nunca, ciegos, prontos
A jurar, puestas las manos
En un altar, que María
Y yo nos idolatramos ;
A esa desdichada joven,
(Pues el lance es serio, y llano
Que ha de saberse) perdida,
Deshonrada ; a mi, trinando,
Loco, decidido a hacer
Una de pópulo bárbaro,
O a levantarme la tapa
De los sesos de un balazo.

ANTONIO. ¿Matarte tú? ¡Pues sería
Chistoso el lance! Matarlos
A ellos, vaya. Ten un poco
De paciencia, desdichado,
Y siendo Clara tu esposa,
Te afirmo que antes de un año
Habrás sucumbido. Y ¡cómo
Vas a morir! Como el santo
De las parrillas.

FERNANDO. Te engañas,
Antonio ; ya no me caso.

. . . . . .

Más adelante, ya muy avanzado el proceso, y atosigado por los celos y las inculpaciones de Clara, prorrumpe :

FERNANDO. Yo estallo. Vén acá, Luis ;
Vén tú, Clara ; vén acá.

(Asiendo a cada cual de un brazo y trayéndolos a sí.)

¿ Odio os inspiramos ya ?
¿ Esto habéis dicho ? ¿ Decís
Que hoy se rompe la ominosa
Cadena que nos unía ?
Pues eso quiere María,
Pues no quiero yo otra cosa :
Que nos odiéis : por favor
Lo debemos pretender.
¿ Qué odio haría padecer
Tanto como vuestro amor ?
Decidme otra vez, jurad
Que sólo por ella existo ;
Decídmelo. ¡ Vive Cristo,
Que ya me suena a verdad !

CLARA. ¿ Pues no ?

FERNANDO. Jurad que por mí
Ella en cambio pierde el seso.
Me adora, sí ; lo confieso.
Dígales usted que sí. *(A María.)*

LUIS. Y aunque lo niegue...

FERNANDO. *(Rechazándolos.)* Jamás
Esperéis volverme a ver.
¡ Oh, qué feliz voy a ser
Con no veros nunca más !

Y por último, en el acto siguiente, ya enamorado de María y dispuesto a ofrecerle su mano, le habla así :

FERNANDO. La vi a usted desamparada;
La amparé : la vi de acerbos
Dolores presa, fué justa
Mi piedad : la vi sufriendo
Todo linaje de insultos;
La indignación y el deseo
De evitar tales desmanes
Mi pecho agitaron : viendo
La prudencia, la sublime
Resignación, el aliento
Sobrehumano con que un día
Y otro soportaba el peso
De sus males, en usted
Admiré sin par modelo

De nobles mujeres : hoy
Que en duda su honor se ha puesto,
Quiero restaurarle, cifro
Toda mi ventura en ello.
Este natural conato
De dar al triste consuelo,
De amparar al débil ; esta
Piedad debida ; este aprecio,
Esta admiración que usted
Merece, este sentimiento
De justicia que me inflama
En ansia de poner freno
A vil calumnia ; la voz
De mi deber... todo esto ;
Y luego el vivo contraste
Que ofrece el trato halagüeño
De usted, su candor sencillo,
Su amable virtud, sus tiernos
Sentimientos, comparados
Con los vicios y defectos
De Clara, altiva, soberbia,
Suspicaz, taimada : y luego
Aquel recelar continuo,
Aquel padecer eterno,
Aquel vivir insufrible
A que por error ajeno
Me vi condenado siempre :
Y luego el maldito empeño
De ambos hermanos, que hacían
Aún más tenaz, más tremendo
Singulares circunstancias,
Hijas de acaso funesto ;
Y luego quizá el destino,
El cielo quizá, el infierno
Tal vez... En profundo mar
De conjeturas me pierdo,
Contra mí mismo batallo,
A mí propio no me entiendo ;
No sé qué extraña influencia
Clara y su hermano ejercieron
Sobre mí ; sólo una cosa
Ya por indudable tengo,
Por indudable, y a gritos

Ahora me la está diciendo
Mi corazón, y es, María,
Que la adoro a usted con ciego
Frenesí ; tanto, que en vano
Querrá explicarlo mi acento.
. . . . . .

Asistimos, pues, en este drama, no ya sólo al desarrollo, sino al nacimiento mismo de una pasión en la escena, y a la desaparición previa de otra, cosa peligrosísima, y que exige tacto exquisito y extraordinaria fuerza de análisis.

La pintura de los celos de Luis y de Clara es también excelente, como puede verse en esta rápida escena, después de haber salido María y Fernando juntos de casa de la marquesa, arrojados por los mismos celosos.

CLARA. (¡ Juntos !)
MARQUESA. ¡ Qué día !
CLARA. ¡ Y se irán !
LUIS. Sin duda. *(Aparentando tranquilidad.)*
(¿ Y yo me contengo ?)
CLARA. ¡ Se van !
LUIS. Valor.
CLARA. Si lo tengo ;
Pero ¿ no ves que se van ?
LUIS. Pues ríete... como yo... *(Riéndose.)*
CLARA. Sí... ya me río... me río...

(Riendo con expresión angustiosa.)

Míralo...
LUIS. ¡ Clara !
MARQUESA. ¡ Dios mío !
CLARA. ¡ No se irán : mil veces no !

(Corriendo hacia el foro : Luis y la Marquesa la detienen.)

LUIS, MARQ. ¡ Oh !
CLARA. Soltad. ¡ Aleve, ingrato !

(Luchando por desprenderse de los brazos de su hermano y su madre.)

Soltad. ¡ Fernando ! ¡ María !

(Corriendo otra vez hacia el foro y llamándolos a gritos.)

PEDRO. ¡ Se fueron !

(Presentándose en la puerta del foro cuando Clara va a salir por ella.)

CLARA. ¡ Madre !

(Arrojándose en sus brazos.)

MARQUESA. ¡ Hija mía !

(Estrechándola contra su seno.)

LUIS. (O él me mata, o yo le mato.)

La misma Clara, que pretende contener la furia de Luis contra Fernando y evitar el inminente duelo entre ambos, al oír de boca de su novio que ya no hay nada entre ellos y que ojalá nunca la hubiera amado, ruge furiosa, dirigiéndose a su hermano : *¿ Oyes esto ? ¡ Ea, mátale, por Dios !* Explosión de la naturaleza ofendida, sorprendida *in fraganti* por el poeta.

Tras seis años de silencio, dió el poeta a la escena su popular y preciosa comedia social *Lo positivo,* bajo el pseudónimo de *Joaquín Estébanez,* que desde entonces empleó constantemente en sus obras. Esta pieza, con que inauguró, en 1862, su segunda y última época, en la cual debía engrandecerse aún más, fué sugerida, según él mismo lo declara, por el *Duque Job,* comedia francesa de León Laya. Fué tal, sin embargo, la transformación que ésta experimentó entre sus manos, y la perfección artística de que la dotó por su cuenta, que la obra, en buen derecho de arte, le pertenece, y será siempre contada entre las más bellas comedias españolas de su género. Cuenta *Fernanflor* que habiendo prestado a un amigo suyo un ejemplar de la comedia francesa, se la devolvió a los pocos días diciéndole : « Este Laya le ha echado a perder la comedia a Tamayo. » Y era disculpable tal error, añade el escritor citado, porque siempre se tiene lo mejor por original. Puede aplicarse exactamente a esta obra la teoría que, en el prólogo de

Ángela, desarrolló Tamayo sobre las imitaciones dramáticas, sosteniendo que el que se inspira en una obra anterior, trasfundiéndole un nuevo espíritu y marcándola con nuevo sello, tiene perfecto derecho a llamarla original suya. « Lo que a mi modo de ver, dice, constituye la originalidad en las producciones del ingenio es la porción de su alma, por decirlo así, que comunica el poeta, ya a sus imitaciones de la naturaleza, ya a las de la historia, ya a las de otras obras literarias. Esa porción de sí mismo que deposita en ellas es la que les infunde vida, la que les da verdaderamente nuevo sér. »

En esta comedia se pinta, en la más rica y flexible prosa, la tentación casi irresistible que el deseo de riqueza y de goces y lucimientos mundanos ejerce aun en el alma virgen de una joven esencialmente buena y capaz de afectos tiernos y generosos. Es, pues, obra de carácter social contemporáneo, del género de las de López de Ayala, tan constantemente cultivado en Francia en casi todo el siglo.

No he de desconocer que hay en ella exceso de frases sentenciosas y, quizá cediendo a las exigencias del público de entonces, a que antes me he referido, una intervención demasiado visible del autor en el alma de Cecilia para hacer que ésta dé el triunfo al amor sobre el dinero. Pero ¡qué delicadeza y qué encanto en aquel idilio naciente, apenas indicado o sospechado al abrirse la acción, e interrumpido luego durante toda ella por la mala sombra de la ambición utilitaria, para reaparecer en el último instante en plena aurora espléndida y riente!

Siguió inmediatamente a esta joya, un año más tarde, la obra más notable y vigorosa, a mi juicio, y, sin razón, la más discutida, de Tamayo : *Lances de honor.* Por ciertos méritos capitales y decisivos es, para mí, superior a todas las suyas. Nunca concibió el gran artista asunto tan trascendente, ni acción tan cerrada y fulminante, de contextura tan recia, de tan palpitante emoción, ni acertó con expresión de afectos tan vigorosa, natural y precisa. Fué idea original, grande y fecunda la de convertir el duelo, tan común, como incidente, en multitud de dramas, en asunto y base

única de la acción misma, desterrando de ella, con raro atrevimiento, todo conflicto amoroso. No es, propiamente, obra de tesis; pero surge de ella una gran lección, al mostrar el duelo en tremendo y desastroso conflicto con la razón, el orden social, la familia y el más alto, noble y sencillo sentimiento cristiano.

Una circunstancia curiosa ofrece este drama : la observancia, que resulta en él naturalísima, de la unidad de tiempo en su rigor más absoluto, pues la acción dura apenas cuatro horas, es decir, el tiempo empleado en representarla.

Don Fabián García, provinciano, diputado a Cortes, hombre de intachable conducta y de firmísimas convicciones morales y religiosas, en una sesión acalorada, impide la caída de un ministerio defendiendo a un cuñado suyo ultrajado, y lanzando graves acusaciones contra don Pedro de Villena, jefe de la oposición. Éste, ciego de ira, le insulta atrozmente, y no pudiendo conseguir que le desafíe, le reta en seguida a duelo. Don Fabián, dominándose heroicamente, en obediencia a sus principios, y atendiendo ante todo a la felicidad de su esposa y de su hijo Miguel, no lo acepta; pero, acosado por sus amigos, por las exigencias sociales, por el rubor de su propio hijo, y no menos por la ira que los nuevos y horribles agravios de Villena encienden en su alma, cede y acepta el desafío. Reacciona después, ante las vehementísimas instancias y razones de su esposa, y aun de su hijo; pero un bofetón de Villena le hace correr a matarle, cuando otro duelo, por la misma causa, el de Miguel con el hijo de Villena, Paulino, cambia el curso de los sucesos, y los padres, desesperados, corren al lugar del combate, donde sólo llegan a tiempo de oír el tiro que hace caer en sus brazos a Miguel, exánime y moribundo. La sucesión y fuerza de las emociones que engendran en el espectador o lector estos sucesos, precipitados con terrible impulso en vuelo vertiginoso, no podrá imaginarlas quien no los vea desfilar ante su vista, o ante su imaginación aterrada. El final es hondamente patético, y su terror sólo queda templado por la santa resignación de la madre y el arrepentimiento del ofensor injusto.

El carácter de don Fabián es rico y complexo en grado sumo. La inflexibilidad de sus principios, la energía real de sus creencias luchan fieramente con el hervor de su sangre y su natural anhelo de reparación y venganza, y resultan, según las circunstancias e influencias externas, vencedoras unas veces, otras vencidas. Su decisión final de batirse no nace sólo del temor a las preocupaciones sociales, a la rechifla pública, ni de la repugnancia que parece inspirar a Miguel su negativa; sino, muy principalmente, de su corazón irritado, de su sangre encendida, del propio barro de su naturaleza, que brutalmente removido, enturbia al fin la serena limpidez de su espíritu. En eso estriba lo *activo,* diré así, y lo profundamente humano de este admirable carácter. Véanse estas escenas:

DON FABIÁN y después BERNABÉ

DON FABIÁN. ¡ Ser despreciado por mi hijo ! ¡ No : eso no ! ¡ Mis fuerzas no alcanzan a tanto ! ¿ Qué hay ? ¿ A qué viene usted aquí ?

BERNABÉ. Un caballero quiere ver a usted.

DON FABIÁN. ¿ Quién es ?

BERNABÉ. El vecino. *(Con sorna.)*

DON FABIÁN. ¿ Qué vecino ?

BERNABÉ. El del cuarto principal.

DON FABIÁN. ¡ Villena en mi casa ! ¡Qué atrevimiento ! ¡ Me amenazó con venir, y ahí está ! Que pase.

BERNABÉ. (Parece que se emberrenchina.)

DON FABIÁN. Vamos, avívese usted.

BERNABÉ. No hay que gritar tanto, que no soy sordo.

DON FABIÁN. ¡ Deslenguado ! *(Yendo hacia él con aire amenazador.)*

BERNABÉ. Conmigo... se atreverá usted a echar roncas.

DON FABIÁN. ¿ Eh ?... ¿ Qué quiere usted decir ?

BERNABÉ. Nada : yo me entiendo. (Parece que se emberrenchina.) *(Vase por la puerta del foro.)*

DON FABIÁN, después VILLENA

DON FABIÁN. ¡ También mis criados saben mi deshonra ! ¡ También ellos se consideran autorizados para faltarme al respeto ! Calma, calma, que bien la necesito. Hele ahí.

VILLENA. Vengo a preguntarle a usted si se ha propuesto que yo le asesine.

DON FABIÁN. ¿Cree usted que aún no me ha hecho bastante daño?

VILLENA. ¿Y usted cree que se puede ofender impunemente a un hombre como yo? Muy cómodo sería, en efecto, insultar a la gente, y luego negarse a darle satisfacción, bajo el pretexto de que verter sangre es pecado. ¡Oh! esta vez ha echado usted la cuenta sin la huéspeda. A mí no se me para con ridículos aspavientos de mentida religiosidad, y, sea como sea, he de tomar de usted sangrienta venganza.

DON FABIÁN. No es cierto que yo le haya insultado a usted. Me he limitado a defender a una persona de mi familia, acusada públicamente de venal, llamando calumnia a lo que no tiene otro nombre que yo sepa. Y es singular que el malvado no tenga vergüenza al delinquir, y la tenga después al oír el nombre de su delito.

VILLENA. Mire usted lo que dice.

DON FABIÁN. Usted es el que me ha ofendido a mí, tanto como cabe en lo posible ofender a una criatura humana; con saña cruel, con bárbara insistencia. Usted es el que ha osado escribirme esta carta soez, esta carta infame, que aun está muy honrada debajo de mis pies. *(La rompe, la tira y le pone un pie encima.)*

VILLENA. Señor don Fabián, recuerde usted que estoy en su casa.

DON FABIÁN. ¿Pues qué, eso es para olvidado? Su presencia de usted aquí a todo me autoriza.

VILLENA. Natural es que usted ni siquiera haya comprendido la importancia de su falta. Usted, que nada vale ni significa, no puede apreciar justamente la delicadeza de los hombres que hemos llegado a conquistar puestos muy altos en el mundo. ¿Sabe usted quién soy yo?

DON FABIÁN. Lo sé perfectamente. Es usted uno de esos audaces que por los méritos de intrigar a todas horas, de traficar villanamente con su conciencia, de enriquecerse por arte de magia, adquieren el derecho de llamarse hombres importantes, y son vivo testimonio de lo que en el mundo pueden el descaro y la procacidad.

VILLENA. Pero supongo que no hablaría usted de tal manera si no hubiese perdido ya la esperanza de esquivar el riesgo que le intimida. Supongo que esa es ya la desesperación del cobarde que se ve llevado por la fuerza al campo del honor. Supongo que ha llegado el momento de que el hipócrita arroje la máscara de santidad con que en vano quiso ocultar su vergonzosa cobardía.

DON FABIÁN. Mire usted: yo no quería batirme — ya sabe usted por qué — porque soy un necio, un mentecato, que cree muy formalmente llevar en sí un alma inmortal; que cree en la gloria y en el purgatorio y hasta en el infierno — ría usted cuanto quiera —

que cree en Dios, en una palabra, y aun tiene la poca aprensión de decirlo. Tales razones — claro está — no podían parecerle a usted satisfactorias. Esto de creer en el Dios del catecismo se queda bueno para la gente de cortos alcances, pusilánime y ruin; que ustedes, los hombres de voluntad propia y juicio independiente, saben hacerse a cada momento dioses a su gusto; dioses compatibles con esa dignidad humana, que consiste en rechazar con ira y desprecio el yugo de sagrado deber, y en aceptar humildemente el de ridículas o viles preocupaciones.

VILLENA. Pero usted ha logrado ya acallar el escrúpulo que le impedía batirse, ¿no es esto?

DON FABIÁN. Para no batirme tengo todavía muchas razones. Usted abandona adrede a su hijo para que piense y obre como quiera; yo estoy consagrado a guiar al mío por el camino de la virtud: usted, muriendo, a nadie causaría sino aflicción muy pasajera; yo arrastraría conmigo al sepulcro a una mujer, en quien, durante veintisiete años, sólo he visto amor, abnegación, piedad: usted al día siguiente de haberme dado muerte, se iría a comer de fonda con sus amigos; yo, si le matara a usted, quedaría condenado a morirme de pena y de remordimiento: usted no vive más que para gozar los mezquinos bienes de la tierra; yo vivo para merecer los bienes infinitos del cielo: usted, no llevaría al combate más que la vida en que cree, la vida temporal, es decir, un instante de vida; yo llevaría una vida eterna. Pues dígame usted si un duelo entre los dos sería un duelo igual: dígame usted si se debe jugar una vida que vale tanto, contra una vida que vale tan poco.

VILLENA. ¡Señor don Fabián!

DON FABIÁN. ¿Por qué no se ha de admitir la desigualdad de las almas, como la desigualdad de las clases? Si a usted le desafiase un mendigo ¿no diría usted: yo no me bato con un mendigo? Pues ¿por qué cuando un canalla desafía a un hombre de bien, no ha de poder decir el hombre de bien, yo no me bato con un canalla?

VILLENA. ¡Oh! *(Yendo hacia don Fabián.)*

DON FABIÁN. ¿Qué hace usted?

VILLENA. Una palabra sola. ¿Quiere usted batirse? ¿Sí o no?

DON FABIÁN. Quiero matarle a usted.

VILLENA. ¡Ah, ya era tiempo!

DON FABIÁN. Ya somos los dos igualmente infames.

VILLENA. Esa vida eterna, de que usted habla, me parece poca para arrebatársela a usted. ¿Padrinos? *(Acercándose mucho el uno al otro y en voz muy baja.)*

DON FABIÁN. Don Dámaso y la persona que él designe.

VILLENA. ¿Cuándo?

DON FABIÁN. Cuando usted quiera.

VILLENA. ¿Mañana?

DON FABIÁN. Mañana.

VILLENA. ¿Armas?

DON FABIÁN. Todas me son iguales.

VILLENA. ¿La pistola?

DON FABIÁN. La pistola.

VILLENA. A ocho pasos.

DON FABIÁN. A seis.

VILLENA. Y quede uno de los dos en el sitio.

DON FABIÁN. Eso es.

VILLENA. Hasta mañana. *(Vase por la puerta del foro.)*

DON FABIÁN. Hasta mañana. ¡Oh, mi mujer! *(Viendo en el espejo que hay sobre una chimenea, colocada en primer término a la derecha, a doña Candelaria, que ha salido un momento antes por la puerta de la izquierda de primer término y se ha quedado apoyada en una de las colgaduras. Don Fabián inclina la cabeza y permanece vuelto de espaldas a su mujer. Ésta le mira atónita, sin atreverse a despegar los labios, hasta que después de haber hecho para serenarse un violento esfuerzo sobre sí misma, se acerca a don Fabián y le pone una mano en el hombro.)*

DON FABIÁN y DOÑA CANDELARIA

DOÑA CAND. Fabián, esta noche a las nueve sale una diligencia para Zamora. Vámonos.

DON FABIÁN. ¿Estás en tu juicio? ¿Por qué nos hemos de ir?

DOÑA CAND. Al llegar a esa puerta he oído involuntariamente algunas palabras de lo que estabas hablando con el señor don Pedro Villena...

DON FABIÁN. Pues... ya ves... que no me puedo marchar.

DOÑA CAND. Lo que veo es que no te puedes batir.

DON FABIÁN. No hay otro remedio.

DOÑA CAND. ¿Tú batirte?

DON FABIÁN. Sí.

DOÑA CAND. ¿Tú?

DON FABIÁN. Sí.

DOÑA CAND. ¡Qué sí me dices! *(Sin poderse contener y rompiendo a llorar.)*

DON FABIÁN. ¡Sí!

DOÑA CAND. Vamos, vamos, tranquilízate, y hablemos con formalidad.

DON FABIÁN. Candelaria, no me repliques: no quiero que me repliques, ¿lo oyes?

DOÑA CAND. Bueno: serás obedecido.

DON FABIÁN. Y reñiré con Villena, porque tal es mi voluntad. Y tú no has de contradecirla. ¿No soy yo acaso dueño de mis acciones?

DOÑA CAND. Pero ¿a qué te irritas? Nadie te contradice. Harás lo que gustes.

DON FABIÁN. Enhorabuena. Me voy. Tengo que ver a Dámaso. *(Poniéndose el sombrero.)*

DOÑA CAND. Anda con Dios. *(Cubriéndose el rostro con las manos y llorando.)*

DON FABIÁN. ¡Cuánto llora la pobre! *(Deteniéndose cerca de la puerta del foro y contemplando a doña Candelaria.)* ¿No me das un abrazo? *(Volviendo a su lado.)*

DOÑA CAND. Mil te daré, mil.

DON FABIÁN. ¡Candelaria! *(Abrazándola y llorando.)*

DOÑA CAND. Tiempo tienes para ver a Dámaso. ¿Por qué no procuras tranquilizarte un poco antes de salir a la calle? *(Hace que se siente.)* ¡Tú no sabes cómo estás! *(Quitándole el sombrero, arreglándole el cabello con la mano y limpiándole con un pañuelo el sudor de la frente.)* ¡Qué cosa tan horrible es la ira! Te dejé hace un instante, y ahora apenas te conozco.

DON FABIÁN. ¡Soy muy desgraciado!

DOÑA CAND. Vamos, habla: ¿qué te ha pasado con el señor Villena?

DON FABIÁN. Insultó en el Congreso a tu hermano, llamándole venal.

DOÑA CÁND. ¿Y tú le defendiste? ¡Claro! ¡Bien hecho! Estando tú allí, ¿había de faltar un defensor a mi hermano?

DON FABIÁN. Pues luego Villena descargó sobre mí su rabia, dirigiéndome toda clase de injurias; y me ha desafiado, y me llama vil, y cobarde, y osa venir a ofender a tu marido en su misma casa. Ya ves si me sobra motivo para matarle.

DOÑA CAND. ¡Matar! ¡Como si no hubiese más que matar! Estás diciendo disparates. *(Procurando sonreírse.)*

DON FABIÁN. Te cansas en vano: todos tus esfuerzos serán inútiles. Yo he de reñir con él. Cuando un hombre nos ofende no hay más remedio que matarle o morir a sus manos.

DOÑA CAND. Chis... *(Como imponiéndole silencio.)*

DON FABIÁN. ¿Por qué?

DOÑA CAND. Si tu hijo te oyese... ¡Qué lección para el pobre muchacho! *(Yendo a cerrar las puertas.)*

DON FABIÁN. ¡Mi hijo! No, no cierres: Adiós. *(Levantándose y tomando el sombrero.)*

DOÑA CAND. ¿Adónde vas?

DON FABIÁN. Pues ¿no lo sabes?

DOÑA CAND. Fabián, ya has tenido tiempo de serenarte. Mira bien lo que quieres hacer.

DON FABIÁN. Bien mirado lo tengo.

DOÑA CAND. Fabián, tu vida no te pertenece: pertenece a tu mujer y a tu hijo; pertenece, sobre todo, a tu Dios.

DON FABIÁN. ¿Lo ignoro yo acaso? ¿Crees que no he luchado conmigo mismo: que no he resistido valerosamente a la tentación? Pero ¡dejar sin castigo a un villano, ser objeto de irrisión y ludibrio!...

DOÑA CAND. ¿Para quién?

DON FABIÁN. Para todo el mundo. Candelaria, tu hermano me desprecia.

DOÑA CAND. ¡Mi hermano! ¿Y qué?

DON FABIÁN. Me desprecia Dámaso, un amigo de toda la vida.

DOÑA CAND. ¿Y qué?

DON FABIÁN. Me falta al respeto mi criado.

DOÑA CAND. ¿Y qué?

DON FABIÁN. ¡Y hasta mi hijo se avergüenza de tenerme por padre! *(Llorando.)*

DOÑA CAND. ¡Dios le perdone! ¿Y qué?

DON FABIÁN. ¿Qué me queda?

DOÑA CAND. ¿No soy yo nada para ti?

DON FABIÁN. ¡Tú sola, Candelaria mía, tú sola! *(Abrazándola.)*

DOÑA CAND. ¡Y aunque yo también te faltase! Figúrate que a un lado está el mundo entero con todas sus alegrías y vanidades, y que al otro lado está solo Jesús con su corona de espinas y su cetro de caña. A ver; elige. ¿Con quién te vas? ¿Con quién estarías más acompañado?

DON FABIÁN. ¡Oh!... apiádate de mí y no me quites el ánimo que necesito. ¡Si dicen que soy un vil! ¡Si dicen que soy un cobarde!

DOÑA CAND. Y eso a ti, Fabián, ¿qué te importa? *(Haciendo que se vuelva a sentar.)* Estalló un día voraz incendio en una casa. Todos sus habitantes la abandonaron: no quedaba en ella más que un pobre tullido que no había podido moverse. Multitud de gente presenciaba tan horrendo espectáculo; pero nadie osaba penetrar en aquel horno encendido. ¡La casa ardía cada vez más! Cuando de pronto, en medio del rebramar de las olas de fuego, se oyó clamar al tullido con voz que parecía sobrenatural: «¿No hay quién me favorezca por la Virgen Santísima?» Un hombre, uno solo, haciendo la señal de la cruz, se lanzó con paso firme entre las llamas. Eras tú. La gente, al verlo, dió un alarido de asombro y de terror. Luego todos callaron como difuntos: ¡ni respirar se oía! ¡Luego resonó otro grito de

júbilo! Habías vuelto a salir: el tullido estaba en tus brazos: tu cuerpo era todo una llaga. Te arrodillaste, y con infinita alegría diste gracias a Dios. Y te llaman cobarde, ¿eh? Pues, tonto, a esos héroes que te llaman cobarde, cuéntales este cuento y enséñales tu cuerpo lleno de cicatrices.

DON FABIÁN. No puedo, no debo seguir oyéndote. Me voy. Déjame.

DOÑA CAND. Si tienes tiempo todavía... ¡Es quizá tan poco el que me queda a mí de verte! Alguna vez se me ocurrió la idea de que tú podías morir antes que yo. ¡Y al pensarlo, me daba una pena tan grande! Y eso que siempre imaginé que morirías en tu cama, de enfermedad natural; que la religión te prestaría sus divinos auxilios; que tu hijo y yo te encomendaríamos el alma. Aun perdiéndote así, te lloraría mucho. ¡Pues no te había de llorar! Pero ¡qué inefable consuelo, que inmensa alegría, en medio de mi dolor, poderme decir: «Mi Fabián era un alma sin hiel; ha muerto como un santo; sin tropezar en ramas, se habrá ido derechito a la gloria!» Y luego al procurar yo mi salvación, por amor de Dios y su Santa Madre — ¿a qué negarlo? — también hubiera pensado en la dicha de volver a reunirme contigo en el cielo.

DON FABIÁN. ¡Calla por piedad! Sin querer, me estás mortificando. ¡Calla, por las ánimas del purgatorio!

DOÑA CAND. ¡Qué distinta la suerte que me esperaba! ¡Horrible trance en que por fuerza se ha de salir perdiendo! ¡Acaso mañana te vea volver manchado con la sangre de ese infeliz, que no se acuerda de su Dios, y que tal vez un día pudiera arrepentirse! ¡Acaso mañana!... ¡Ay, Fabián de mi corazón, si te pierdo mañana, cómo te perderé! ¡Morir sin amparo, arrastrándose por el suelo!... ¡Morir de un balazo, en el momento de estar cometiendo un crimen horroroso! ¡Morir sin sacramentos... quizá sin tener tiempo de dirigir al cielo una sola mirada... quizá blasfemando! ¡Jesús! ¡La sangre se me cuaja y el cabello se me pone de punta!

DON FABIÁN. Ya no es posible volverse atrás. Ya he dicho que sí. Ese hombre... el mundo... mi honor...

DOÑA CAND. Y mira: el cadáver de quien muere infringiendo las leyes de Dios no puede yacer junto al cadáver de quien muere adorándole. ¿Verdad?

DON FABIÁN. Sí, verdad.

DOÑA CAND. Yo tendría que decir: «Ese desdichado ha muerto en un desafío: ha muerto sin confesión.» ¿Verdad?

DON FABIÁN. ¡Sí, sí!

DOÑA CAND. ¡Pues ni ese consuelo nos quedaría! *(Rompiendo en llanto con*

mucha aflicción y amargura.) Ni el consuelo de que cubriese tu cadáver tierra sagrada. ¿Qué pasará en el corazón de un hijo y una esposa, cuando vean condenados a infame destierro los huesos del padre y el esposo? ¿Qué será no poder siquiera decirles: «¡Descansad en paz!»

DON FABIÁN. ¡Qué idea tan horrible!

DOÑA CAND. Sí, muy horrible, pero ¿qué se le ha de hacer? Paciencia. Para tener honor no hay más remedio que deshonrarse con un crimen. Para que no le llamen a uno vil y cobarde no hay más remedio que serlo. Pues anda, Fabián, anda: ya es hora: corre en busca de tus padrinos, y mañana, a fuer de buen caballero, mata sin piedad a ese hombre o muere tú a sus manos.

DON FABIÁN. Candelaria, esta noche a las nueve sale una diligencia para Zamora. Vámonos.

DOÑA CAND. ¡Fabián, bendito seas! *(Cayendo a sus plantas y con viva efusión.)*

DON FABIÁN. ¡Bendita seas tú, que me salvas!

DOÑA CAND. Yo quisiera quererte más que te quiero, y no sé cómo lo pueda hacer.

DON FABIÁN. Levanta. *(Queriendo levantarla.)*

DOÑA CAND. Quieto, quieto. *(Resistiéndose.)* ¡Si vieras qué bien me encuentro así! *(Breve pausa, durante la cual se contemplan el uno al otro con íntima ternura. Miguel sale por la puerta de izquierda de segundo término.)*

DICHOS y MIGUEL

DOÑA CAND. ¡Ah! vén, hijo, vén. *(Levantándose, cogiendo de una mano a Miguel y trayéndole al lado de su padre.)* Todo lo sé. Pide perdón a tu padre.

MIGUEL. A eso venía. ¿Qué le he dicho yo a usted antes? ¿Qué le he dado a entender? Un momento de ofuscación... La ira que me trastornaba el juicio... Cumpla uno con su deber, y ¿qué importa lo que diga la gente? ¿Respeto y amor quiere usted? Pues en el corazón de mi madre y en el mío se encierran para usted tesoros inagotables de respeto y amor. ¡Ah, padre del alma! Quien vivió siempre como bueno ¿ha de hacerse malo para morir?

DON FABIÁN. Abrázame, hijo, abrázame.

MIGUEL. ¡Padre! ¡Padre mío! *(Arrojándose en sus brazos. Don Fabián le abraza y le besa.)*

DOÑA CAND. Ahí tienes qué poco se hace esperar la recompensa de las buenas acciones. Y para mí ¿no hay un abrazo?

MIGUEL. ¡ Madre ! *(Abrazándola.)*

DOÑA CAND. Sí... sí... bueno eres tú. Ya arreglaremos cuentas.

DON FABIÁN. Voy yo mismo por los billetes. Mejor es que no se entere nadie...

DOÑA CAND. Sí, mucho mejor.

DON FABIÁN. Tú ayudarás a tu madre a disponer lo que nos hayamos de llevar.

DOÑA CAND. Únicamente lo más preciso. La Antonia se irá otro día con el equipaje.

MIGUEL. ¿ Nos vamos ?

DOÑA CAND. Esta misma noche a Zamora.

MIGUEL. Bien pensado.

DOÑA CAND. Mentira me parecerá que salgo de este infierno.

DON FABIÁN. Adiós.

DOÑA CAND. Adiós, Fabián. La Virgen te lo pague. *(Abrazándole y llorando.)*

MIGUEL. Este es el mayor beneficio que debemos a usted. *(Abrazándole también.)*

DON FABIÁN. ¿ A qué viene ahora ese llanto ?

DOÑA CAND. Déjanos llorar, simple. Lloramos de alegría.

MIGUEL. Vuelva usted pronto.

DOÑA CAND. Muy pronto, ¿ sí ?

DON FABIÁN. Corriendo. *(Vase por la puerta del foro.)*

Recibido el bofetón en la calle, entra don Fabián en su casa y tiene el siguiente rápido diálogo con su admirable esposa, que es todo un carácter:

DOÑA CANDELARIA y DON FABIÁN

DON FABIÁN. ¡ Candelaria ! *(Dentro.)*

DOÑA CAND. ¡ Reina del cielo, ten misericordia de nosotros !

DON FABIÁN. ¡ Candelaria ! *(Entrando por la puerta del foro y gritando.)*

DOÑA CAND. Fabián.

DON FABIÁN. ¡ Candelaria ! *(Gritando más fuerte, sin verla.)*

DOÑA CAND. Pero si estoy a tu lado.

DON FABIÁN. Mira, mira. *(Señalándose una mejilla.)*

DOÑA CAND. ¿ Qué ?

DON FABIÁN. Aquí... ¿ No ves ?

DOÑA CAND. Una señal.

DON FABIÁN. ¡ Es... es la mano de ese hombre, impresa en mi cara !

DOÑA CAND. ¿ Qué dices ? Explícate.

DON FABIÁN. ¡ Es un bofetón que me ha dado ese hombre !

DOÑA CAND. ¡ Infame ! ¡ Infame ! *(Llorando.)*

DON FABIÁN. A la luz del día... en medio de la calle. ¿ Delante de quién me presento yo con un rostro abofeteado ?

DOÑA CAND. Mártir del deber, álzale ufano delante de Dios.

DON FABIÁN. ¡ Y nos han separado, cuando hubiera podido ahogarle ! Ya estará en su casa. ¡ Aún es tiempo !

DOÑA CAND. ¡ Acuérdate del cielo, Fabián !

DON FABIÁN. ¡ El cielo no se acuerda de mí !

DOÑA CAND. ¡ Calla ! ¡ Calla ! *(Tapándole la boca con la mano.)*

DON FABIÁN. ¡ Húndase el cielo, con tal que yo mate a ese hombre !

DOÑA CAND. ¡ Calla ! ¡ Estás blasfemando !

DON FABIÁN. ¡ Si te digo que le he de matar ! *(Tomando una pistola de la caja que puso Medina encima de la mesa.)*

DOÑA CAND. ¡ No... no le matarás !

DON FABIÁN. ¡ Sí !

DOÑA CAND. ¡ Por esta pobre mujer que tanto padece !

DON FABIÁN. ¡ No !

DOÑA CAND. ¡ Por tu hijo !

DON FABIÁN. ¡ No !

DOÑA CAND. ¡ Por Dios !

DON FABIÁN. ¡ Ni por Dios sufro yo un bofetón !

. . . . . .

Frase soberbia, más significativa y trascendente por el carácter de quien la pronuncia, y que quedó estampada en la memoria de todo el mundo. La naturaleza vibró ahí como nunca, y se presentó de cuerpo entero.

Las escenas mientras se efectúa el duelo entre Miguel y Paulino, a inmediaciones del sitio en que infructuosamente los buscan sus respectivos padres; el estampido de las armas, que éstos escuchan temblando, sin saber cuál ha sido la víctima; el pasaje por la escena, como un relámpago, de la muchacha espantada que ha visto caer a uno de los duelistas, son rasgos realmente shakespearianos, de un terror trágico incomparable.

¿ Por qué, pues, se ha discutido tanto este drama, y han llegado algunos a considerarlo como un error de Tamayo ? Por las últimas escenas, por el influjo, nada artístico, de las mismas absurdas preocupaciones sociales que en él se combaten, y por el

espíritu íntegra y valientemente religioso que informa su desenlace, que es como un reto a la incredulidad vulgar. Yo en éste poco o nada tengo que observar, pues las grandes catástrofes producen frecuentemente esas reacciones, y en creyentes de verdad levantan el espíritu a Dios, y les hace acatar sus designios con humildad resignada. Ni domina aún tanto la impiedad, que tal situación pueda tildarse de inverosímil, y en España menos; pero creo que quizá pudo mezclarse en mayor grado el dolor maternal al sentimiento religioso, y evitar que, en el momento más crítico del rencor y el odio entre don Fabián y Villena, al anuncio del inminente duelo entre sus respectivos hijos, depongan repentinamente su furia para acudir unidos a impedir el lance. Dadas, sobre todo, las condiciones morales de Villena, tal cambio parece algo violento. Se ve ahí la poderosa mano del autor. Pero tal lunar, si existe, no empaña la grande y severa belleza de esta creación admirable.

Llegó el año de 1867, y con él surgió a vida imperecedera la otra obra capital de Tamayo, generalmente considerada como su obra maestra, y que, con *Virginia, Lances de honor* y *La locura de amor,* brilla a la cabeza de toda la literatura dramática española de los dos últimos siglos: *Un drama nuevo.* Asombrosa es, en efecto, por la amplitud y vigor de la concepción, por la pintura fundamental y trascendente de caracteres y pasiones, por su sabor humano, por la rapidez y perfección de su desarrollo dramático y escénico, y por la rica y substancial prosa que deja caer por ella sus pliegues cual manto imperial airosamente llevado. Su fama ha ido creciendo de día en día, dentro y fuera de España. Traducida a varias lenguas, ha hollado victoriosamente escenas extranjeras. Coquelin y Novelli la han hecho objeto de especial estudio; y justamente en los tristes días en que agonizaba y moría en Madrid el gran poeta, el último de los actores nombrados arrancaba con ella palmas triunfales en París. Conocido es de sobra su argumento, y no necesito recordarlo.

Lo mejor de lo mejor en *Un drama nuevo* es, sin duda alguna,

la pintura del amor culpable que Alicia y Edmundo se profesan. Este amor, confesado y violento, domina y conturba profundamente sus almas, sin mancharlas ni hacerlas despreciables a nuestros ojos. Este es el gran triunfo del autor. Lo que la pasión ardentísima de ambos jóvenes atropella y desgarra no puede ser más grave ni más digno de veneración y respeto: es la gratitud al protector noble y al esposo cariñoso, confiado y bueno, por parte de Alicia: por la de Edmundo, al benefactor y al segundo padre. Pero el autor ha sabido poner, al lado de la pasión irresistible, un remordimiento tan enérgico y vivo como el amor mismo, que sólo cabe en espíritus esencialmente buenos, y un sobresalto y desconfianza incesantes, que amargando sus cortos y furtivos goces, une continua e indisolublemente la falta con el castigo. ¡Con qué profunda verdad Alicia dice a Edmundo que cuando alguien se acerca a hablar en voz baja a Yorick, se asusta y piensa: *Ese le va a revelar mi secreto;* y si alguno detiene un instante su mirada sobre ella, tiembla y se dice: *¡Ese conoce mi falta!* Además, el hecho de haberse casado Alicia con Yorick (no obstante la diferencia de edades y su amor ya vivo por Edmundo) por gratitud y en cumplimiento de la imprudente promesa hecha por ella a su madre moribunda, atenúa a nuestros ojos la irregularidad de su conducta, y quita a su pasión indomable todo carácter repugnante. En cuanto a Edmundo, quiso con la ausencia evitar el peligro, y se ausentó en efecto; pero los ruegos insistentes de su protector le obligaron a volver a su lado, pues no tenía pretexto alguno para justificar su negativa. Así Edmundo y Alicia resultan dos figuras nobles e interesantes, que nos inclinan más bien a compadecer su desgracia, que a fulminar su extravío.

Contiene también *Un drama nuevo* magistral pintura de las intrigas, celos y rivalidades de la gente de teatro, y de esa obcecación vanidosa que lleva a muchos artistas eminentes en un género a estimarse también superiores en otros, para los cuales carecen de espontánea energía.

En cuanto a los caracteres, el de Yorick es el mejor y muy su-

perior a todos los demás. Yorick es un carácter admirable. Por una observación penetrante, el autor, que le destinaba a pasiones tan vivas y a sufrimientos tan grandes, ha hecho de Yorick un actor cómico graciosísimo, maestro consumado en el arte de hacer reír al público. La experiencia enseña, en efecto, por extraño que a primera vista parezca, que el talento cómico superior pertenece generalmente a naturalezas sensibles y apasionadas, y aun melancólicas y sombrías. Yorick, entregado exclusivamente al arte en su juventud, se enamora de Alicia ya entrado en años, y se casa con ella. El amor se manifiesta en él con intensidad suma, proporcionada al tiempo que ha tardado en experimentarlo. Aunque en los umbrales de la vejez, lleva al matrimonio un alma joven y pura, no quebrantada por las pasiones, que ha conservado, en concentración íntima, todo su aroma. Su amor por Alicia, grande y tranquilo, tiene algo de paternal y el fulgor sereno de una hermosa tarde de otoño.

El carácter de Shakespeare es noble, majestuoso y simpático. Hay constante y serena elevación en sus actos y en sus palabras; pero, a pesar de ello, el autor ha dado en un escollo inevitable cuando se quiere infundir vida escénica a los artistas o pensadores, a quienes conocemos, no por sus hechos externos, sino por las creaciones de su inteligencia: resultan siempre inferiores a la idea que de ellos tenemos formada. Los héroes, los grandes hombres de acción, pueden presentarse acertadamente en la escena, en medio de los mismos hechos famosos que llevaron a cabo, y realzados por ellos: pero cuando esos hechos son puramente internos y espirituales, como no pueden presentarse en escena, no queda otro recurso que mostrar a los autores por el lado familiar o social, es decir, por un aspecto vulgar o común respecto a ellos, con lo cual se falta a la perspectiva estética, abriendo un abismo entre la figura real que contemplamos delante, y el grande espíritu que llevamos grabado en nuestra imaginación, como ideal emanación de sus obras.

En cuanto a Walton, aunque procede en todo con maldad con-

sumada, dista mucho de ser un simple traidor de melodrama. Su maldad nace, en cierto modo, de sus terribles y vergonzosas desgracias, y los actos perversos que lleva a cabo durante la acción, brotan, *inmediatamente,* de sus celos, algo justificados, de actor, de las injurias con que Yorick quiere provocarle a que le revele el secreto de Alicia, y hasta de las pullas que por el triunfo escénico de Yorick, en su papel de conde Octavio, le dirigen, en el último acto, el autor del drama nuevo y el traspunte. Sus malos actos no son, pues, hijos de una maldad abstracta, preconcebida por el autor como resorte de teatro, sino que, supuestas sus malas inclinaciones, surgen del fondo mismo de la acción y se enlazan con ella.

Admirables y magistrales escenas son: la que cierra el primer acto, preparada con una especie de astucia artística prodigiosa y diabólica, y que tan honda impresión causa siempre en el público; la del segundo acto entre Alicia y Yorick; y la terrible, angustiosa y solemne, en su doble significado, con que termina el drama. Y quizá la mejor de estas tres escenas sea la del acto segundo, entre Alicia y Yorick. Cuanto en ella dice Yorick es profundamente conmovedor y llega al alma. Habla primero dulce y paternalmente a su esposa, procurando saber lo cierto y volverla al buen camino, con la esperanza de que sólo haya en ella un principio no confesado de extravío; pero cuando ve que Alicia (que había creído poder negar y defenderse), conmovida y dominada por la ternura, sinceridad y delicadeza de sus palabras, calla, y como cediendo a irresistible impulso se arrodilla e inclina la cabeza para recibir el castigo, surgen en Yorick la indignación y el despecho, desesperado al ver que ella misma le suministra la prueba definitiva, que él no creía ver tan clara, de su culpable conducta. La gran intensidad y alcance de esta escena consiste en que un mismo hecho (el silencio de Alicia y su falta de valor para disipar con frase enérgica las sospechas de su esposo), a la vez que realza mucho el carácter de Alicia a nuestros ojos, enciende justamente la cólera y causa la desesperación de

Yorick. ¡Magnífico contraste, en verdad! Pero cuando la ve caer acongojada y sin sentido ante el trueno de sus palabras, tras breves instantes de vacilación y lucha, su inmenso cariño se sobrepone a todo, y acude a socorrerla, y procura suavemente calmarla, y el rayo del amor y la indulgencia alumbra otra vez por un momento la tempestuosa escena.

La acción de esta pieza es un modelo de desarrollo simple, seguro e interesante, sin falsos recursos ni vanos golpes de efecto. La substitución de las cartas, en el último acto, se prepara y consuma con tal habilidad, que pierde el carácter convencional en que tan frecuentemente se cae en casos análogos, y se convierte en felicísimo hallazgo. Lo mismo debe decirse del original e ingenioso empleo de la doble escena final, que da por resultado una grande impresión de espectativa y terror en el auditorio. Pocas escenas podrán citarse, en drama alguno, que superen a esta en solemnidad y atrevimiento, aunque, ante un elevado criterio estético, la misma *ingeniosidad* de esa superposición de escenas pueda aparecer algo facticia, y atenuar la trágica grandeza de la acción fundamental.

¡Lástima que una acción tan magistralmente desenvuelta ofrezca, siquiera sea por única excepción, incidente tan inverosímil, como el del segundo acto, cuando Yorick, furioso y sospechando que es Shakespeare quien le roba el amor de Alicia, deja que éste la alce del suelo y se la lleve a las habitaciones interiores! El hecho de entrar en ese momento Walton, a quien Yorick quiere obligar, por cualquier medio, a descubrirle el terrible secreto, no basta para justificar indiferencia tan extraña en quien ha llegado al colmo de la desesperación y los celos, y está dispuesto a llevárselo todo por delante.

Mucho bueno puede decirse del diálogo; pero también he de reconocer que a veces peca por artificioso y simétrico, como en la escena del primer acto, entre Alicia, Edmundo y Shakespeare, cuando los dos primeros confiesan al último la historia de sus amores. En cambio, la parte que se representa del supuesto drama

nuevo tiene en sus versos un sello de inexperiencia y un sabor retórico sumamente propios de un autor novel, como el que se supone que le ha escrito.

A sus excelencias fundamentales une esta obra gran copia de pensamientos elevados y enérgicos, expresados en cierta forma sentenciosa que los graba más eficazmente en nuestro espíritu, y un estilo y lenguaje de mucho precio, abundante en buenos giros familiares, sin énfasis declamatorios ni la hojarasca de un falso e inoportuno lirismo. Cierto que uno y otro son más cultos y elegantes que los que suelen emplearse en el trato diario de los hombres; pero esto, lejos de ser un defecto, pone en la obra el cuño literario del verdadero escritor y ese sabor delicado propio de toda elevada obra de arte. Absurdo es, a mi juicio, exigir al autor dramático que renuncie al estilo en aras de la vulgaridad corriente en el modo de decir las cosas. Los que tal hacen podrán tener razón desde su punto de vista, pero éste es evidentemente erróneo. El arte dramático no es copia fotográfica del curso ordinario de la vida, ni ha de descender al remedo del lenguaje vulgar e insípido de calles y cafés; es pintura de lo interesante, esencial e íntimo, y por consiguiente, de lo más verdadero, de la vida humana, y como tal pintura, admite y le conviene cierto temple ideal de la expresión, contenido naturalmente dentro de prudentes límites. Imposible citar una sola obra de arte, de esas que se escriben, no para el aplauso efímero de un día, sino para que vivan siglos, que no se encuentre en este caso. ¡Cuánto lujo de expresión, cuántas comparaciones poéticas, se hallan en los dramas de Shakespeare, el más altamente realista de los poetas! En cuanto al público, el español se regala, quizá excesivamente, con los bellos versos y el buen decir que halla en los dramas; y el público francés escucha con fruición los diálogos chispeantes, nada comunes en la vida social, con que le obsequian sus actores favoritos, aun en las piezas más débiles. ¿Por qué censurarlo? Si hay algún público a quien molesten, por *inverosímiles,* esas gracias del estilo de que no podrán nunca despojarse los artistas

de raza... peor para él. Suya será la deficiencia, no de la obra que no ha sabido apreciar. El incomprensible afán de la copia fotográfica, de la verdad vulgar y sin carácter, nos llevaría sin remedio a la superficialidad más insípida, al más pedestre prosaísmo.

El haber colocado Tamayo la acción de su drama en tiempo de Shakespeare le ha hecho incurrir en algunos descuidos del llamado *color local*. En esa época no se admitían mujeres en la profesión de cómico, y los papeles de mujer corrían a cargo de adolescentes imberbes o jóvenes afeitados. A veces, para calmar la impaciencia del público, se adelantaba alguno a advertir que la reina, por ejemplo, se estaba acabando de afeitar! Tampoco parece muy justificada la idea y ambición de la gloria artística, con respecto al cómico, de que nos hablan repetidas veces Shakespeare, Walton y Yorick; ambición que influye en las maldades y bellaquerías de Walton; porque si bien es cierto que algunos actores alcanzaban gran popularidad y eran muy queridos y festejados en Londres, y aun en provincias, todavía la idea y el sentimiento de la gloria artística del actor, de la nobleza e importancia de su arte, parecen tan ajenos a los mismos cómicos de aquel tiempo, como al grosero público que los escuchaba. Basta, en efecto, pasar la vista por el curioso escrito de Philarète-Chasles: *La representación de una pieza de Shakespeare en 1613,* u otros análogos, para comprender que las representaciones escénicas se consideraban como mero y frívolo pasatiempo, divertidísimo, sí, pero sin alcance artístico ni social alguno. Y este concepto se refería, no sólo a los cómicos, sino a los autores mismos. El público acudía con ansia a los espectáculos dramáticos; pero tenía muy en poco a los que se los proporcionaban. No se buscaba el arte en el drama, sino la diversión, y así las piezas dramáticas abundaban de una manera extraordinaria, y como cosa fácil de hacer, se vendían a ínfimo precio. Fué para muchos ridículo que Ben Johnson publicara sus dramas con el *insolente* título de *Obras*. Shakespeare era tenido en sexto o séptimo lugar entre los autores contemporáneos suyos,

y él mismo no parece haberse cuidado nunca de la gloria. El público no *aplaudía* ni *silbaba:* manifestaba su satisfacción con murmullos y exclamaciones; y su disgusto, con piedras u otros proyectiles, arrojados sobre los actores, cuando no se lanzaba al escenario para ponerlos en fuga.

Por lo demás, es indudable que, en tiempo de Shakespeare, existían buenas compañías, organizadas por medio de sociedades por acciones, en las cuales los actores figuraban como accionistas unas veces, y otras a sueldo. La afición a representar invadió con fuerza todas las esferas sociales, e hizo que personas de cierta instrucción tomaran el oficio de cómico. « Hijos de familia, dice un historiador de la literatura inglesa, saliendo de las universidades, ingresan en el teatro, tentados por la vida libre y las grandes ganancias de los comediantes. » El gobierno dió, a fines del siglo XVI, una organización regular a las compañías dramáticas, y la reina Isabel tomó doce actores bajo su inmediata protección. La compañía de que formó parte Shakespeare, a su llegada a Londres, dirigida por el popularísimo y celebrado Burbadge, pertenecía al lord Chamberlan, conde de Leicester, y los actores que la componían tomaron, en 1589, el título de *cómicos de la reina.* Esta compañía tenía fama de excelente. Era muy común entonces que los autores representasen sus propios dramas, y que los cómicos de profesión los escribieran para darlos en el teatro a que pertenecían, y esto prueba que el oficio de cómico no estaba en manos incultas. La atención que se daba a este oficio provenía de que, no acostumbrando los autores imprimir sus dramas, no tenían otro vehículo que el de la representación escénica para hacerlos conocer del público, el cual sólo en virtud de ella pronunciaba su inapelable fallo.

Los anacronismos que he apuntado tienen muy escasa importancia en *Un Drama Nuevo,* y dejan incólume, en lo substancial, su extraordinario mérito. La razón es porque en él, como en los dramas históricos de Shakespeare, no se trata de una pintura histórica, sino de una pintura moral, de pasión humana,

de vida psicológica. La época elegida por el autor no es más que un marco de fantasía. Trasládese la misma acción a nuestro siglo, cámbiese el nombre de Shakespeare por el de un director de teatro de nuestros tiempos, y desapareciendo la razón de todo reparo, permanecerá el drama íntegro y magnífico.

Precedida esta obra maestra por el lindo proverbio *Más vale maña que fuerza,* fué seguida, en 1868, por la comedia, primorosamente trazada, *No hay mal que por bien no venga* (inspiradas ambas en originales franceses) y por el drama *Los hombres de bien,* publicado, antes de estrenarse, en 1870. Fué esta su última obra, y no gustó. El pensamiento que la anima es de gran verdad y alcance, nuevo en el teatro y digno de una obra maestra; pero su encarnación y desarrollo, por el espíritu sistemático y convencional con que se han realizado, resultan defectuosos, y llevaron al autor a inverosimilitudes de que no se hallan rastros en sus demás obras. Aun dentro del triste género a que pertenecen, falta elasticidad, falta ambiente natural a los caracteres, demasiado ceñidos a su tendencia, y como *rotulados* por el autor. Trátase en este drama de pintar los estragos que causan muchas veces los llamados hombres de bien, cuya honradez, meramente pasiva, consiste en no hacer directamente mal a nadie, y atentos sólo a no comprometerse ni molestarse por nada, tímidos, pacatos, sin energías, vienen a ser cómplices implícitos de los pillos que a su alrededor medran y triunfan a costa de los desamparados. Esa hombría de bien se resuelve así en el más odioso egoísmo. No obstante las fundamentales imperfecciones de ejecución apuntadas, hay en esta pieza escenas de gran interés y vida. Es también, entre las de su autor, la que más crudamente pinta el mal y sus consecuencias, dejando que la acción corra lógicamente a su fin, sin preocuparse de intervenir para castigar o remediar los desbordes de los malvados ni las desventuras que engendran.

Con este drama termina definitivamente la vida artística de Tamayo. Veintiocho años ha vivido después encerrado en el más completo silencio, que nunca las letras españolas deplorarán bas-

tante. ¿Cómo explicar tal fenómeno? ¿Fué agotamiento? No cabe suponerlo en quien se hallaba a la sazón en pleno vigor de la vida, pues sólo contaba cuarenta y un años. Tampoco puede atribuirse al temor y prudencia que impone el triunfo esplendoroso de una obra maestra, como el del *Guillermo Tell* pareció imponérselos al gran Rossini, porque su último drama fracasó, como hemos visto, ante el público y la crítica. ¿Fué desencanto con respecto a uno y otra, por el modo inconsiderado y grosero con que le trataron entonces, sin respetar su gran nombre? Quizá; mas no parece ello bastante para encerrar en tan completa y larga inacción fuerzas tan vivas, que debían tender con grande impulso al movimiento. Recuerdo, sin embargo, que al reconvenirle yo en Madrid, en 1890, por el enorme crimen literario que venía de tiempo atrás cometiendo, me respondió con cierta velada amargura: « Deje usted que calle: vivo así más tranquilo. Desde que no escribo me quieren y respetan más: ¡ya no hago sombra a nadie! » Creo, con todo, que tal vez la verdadera o principal causa de su mutismo deba buscarse en las condiciones de la nueva época inaugurada con la Revolución del 68, y del público que se había ido formando. Al tranquilo y reflexivo, aunque sobrado tímido, a que le tocó en suerte someter sus creaciones, sucedió otro, inquieto, agitado y nervioso, surgido del fermento revolucionario, violento en sus gustos, como en sus aplausos y censuras, ávido de emociones fuertes y de sacudimientos febriles. Tamayo comprendió quizá que no era su arte, vigoroso, pero analítico y sereno, el llamado a satisfacer tales anhelos, y temió, sin duda, que sus nuevas obras pareciesen exhumaciones incoloras y frías de una edad muerta al paladar ya curtido de aquellos hijos del delirio. Necesitaban un dramaturgo de otra índole, que hiciese correr sin duelo por cada drama formidable corriente eléctrica, y le hallaron a su gusto: Echegaray apareció, en 1874, sangriento y terrorífico, con *El libro talonario* en la mano.

No manifestó nunca explícitamente Tamayo preferencia por el empleo de la prosa en el drama; pero, de hecho, la adoptó con

mayor frecuencia, y fué su forma exclusiva en todo su segundo período. De sus obras importantes sólo tres fueron versificadas: *Virginia, La ricahembra* y *La bola de nieve.* Se ha observado, sin embargo, con razón, que su verso resulta, por lo general, más natural que su prosa, lo cual, a mi juicio, aconteció y acontecerá siempre a todos los grandes dramáticos, sobre todo, en esas obras de intensidad y vuelo que salvan las fronteras de las pasiones y caracteres pintados en su forma y aspecto puramente sociales, para hacer incursiones audaces en el campo más vasto y fecundo de lo trascendental humano. Y la razón es obvia. Por lo mismo que la prosa es la forma de comunicación vulgar y corriente entre los hombres, la más leve alteración dictada al dramático por la necesidad imperiosa del arte y del estilo, de que ninguna verdadera creación puede ir desnuda, nos sabe a afectación y artificio, pues inmediatamente la comparamos y referimos al tipo vulgar que tenemos constantemente a la mano. Como ese tipo no existe para el verso, y sí otro de temple más ideal y más alto, lleno de eficacia y encanto, referido a él y dentro de su propia esfera, nos parece naturalísimo y en armonía perfecta con la rica esencia de verdad que el poeta extrae de las entrañas de la naturaleza y de la vida. Y que ello puede lograrse sin énfasis y sin ripios ni lirismos de pega, lo prueban mejor que mil razonamientos, en nuestra lengua, las obras dramáticas en verso, no sólo de Tamayo, sino también las de Ayala, Núñez de Arce, Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros, para no aducir sino los casos más típicos y elocuentes.

Tamayo mismo, contradiciendo su práctica, hace la apología del verso en el drama, en su discurso de recepción en la Academia Española, en 1859, pieza notable, sobre todo en su parte teórica y abstracta, en que, abogando por la libertad y la verdad en el arte, desenvuelve con fuerte estilo y gran precisión de pensamiento la doctrina estética que le sirvió de guía y norte luminoso. « Tampoco la versificación, dice, implica ni supone trastorno fundamental en la índole y modos de expresión; y pruébalo el caber

tanta propiedad en la poesía como en la prosa, y en ésta tanta afectación como en aquélla... Sometida la palabra a las leyes del número y la medida, adquiere mayor sonoridad y precisión, más grande eficacia, encantos indefinibles; viniendo a ser para ella la metrificación como preciosísimocer co dentro del cual, con pureza y vigor inusitados, brilla y resalta; mas no por esto pierde sus condiciones primitivas, no por esto cambia de naturaleza. »

Discurriendo luego sobre puntos más fundamentales de su arte, afirma: « Lo que importa, en la literatura dramática, es ante todo proscribir de su dominio cualquier linaje de impureza, capaz de manchar el alma de los espectadores... Santificar el honor que asesina, la liviandad que por todo atropella, representar como odiosas cadenas los dulces lazos de la familia, condenar a la sociedad por faltas del individuo... consecuencias son de adulterar, con el empleo de lo falso en la literatura dramática, ideas y sentimientos: crimen fecundo en daños infinitamente mayores que el de adulterar hechos en la historia. » Refiérese, sin duda, más que a la pintura en sí, al espíritu y tendencia que la informan.

Digno es también de citarse, por su amplitud, el concepto que tiene de las escuelas literarias: « Pero si todas las obras compuestas bajo sistemas y gustos, y en épocas y pueblos distintos, se diferencian entre sí por lo que tienen de falsas y convencionales, todas llegan a identificarse en igual manera de ser cuando fielmente retratan la verdad. ¿Y quién negará que aquello en que todos los grandes poetas convienen debe ser lo bueno y lo que forma regla general, y por el contrario, lo excepcional y lo malo aquello en que radicalmente se opongan y dividan? Clásicos y románticos, antiguos y modernos, españoles, ingleses, franceses, italianos y alemanes, caminan mal avenidos, volviéndose la espalda, cuando por lados contrarios huyen de la madre naturaleza: puestos en ella los ojos, van juntos por una misma senda como buenos amigos. »

Hé aquí, por último, la fecunda distinción que hace entre el arte y el artificio, hoy más que nunca digna de tenerse en cuenta:

« ¡Oh, cuán necio el arte que se empeña en estar siempre de manifiesto en sus producciones, para ser, no por ellas, sino por sí mismo admirado!... Fantasee tipos de belleza convencional, sujetándose a preceptos arbitrarios y caprichosos, y no logrará contentar más que al reducido círculo de eruditos de quien tales preceptos sean conocidos y sustentados. *Mayor gloria alcanza el poeta dirigiéndose con sus obras a todo el mundo.* El único tipo inmutable y para todos inteligible de hermosura reside en la naturaleza. La gran poética que han de estudiar los autores dramáticos escrita se halla en el corazón del hombre por mano de Dios. »

La cualidad característica de Tamayo, la que le define como autor dramático y da a su personalidad artística un sello inconfundible, consiste, para mí, en la armonía, en grado eminente, del poder creador con la reflexión. Su inspiración, intensa y serena, es de índole poco meridional, y no le lleva nunca al delirio, antes consiente de buen grado que la razón explore los espacios ideales por donde despliega aquélla sus alas poderosas. En el desarrollo de sus obras, en sus concepciones mismas, trasciende la influencia de ese poder reflexivo que evita la paradoja y la extravagancia, que asocia la idea a la realidad, o la extrae de su seno, que preside a la *composición,* estudia las proporciones, distribuye armónicamente las partes, dispone y pondera el desenvolvimiento de la acción, salva escollos, saca punta a la frase y atiende con amor aun a los más ligeros pliegues de la vestidura literaria. Y todo ello sin pesar sobre la fantasía, ni atenuar la llama viva de los afectos, desempeñándose sólo como ilustrado y buen compañero de viaje. Esa dichosa armonía, lograda en tan alta cima, hacen, en mi sentir, de Tamayo el dramaturgo más eminente de Europa en todo el siglo, después de Schiller, sin que sea fácil señalar en ella, desde entonces, obras tan sólidas e inspiradas como *Virginia, Lances de honor, Un drama nuevo* o *La locura de amor,* trascendentales por su acción, pasiones y caracteres, escritas no para mitigar el ansia de novedad de una

generación dada, para producirle un *estremecimiento nuevo,* sino para desentrañar y esculpir, en forma soberana, lo fundamental y eterno de la vida.

Con todo, quizá porque el ansia de perfección nunca se sacia, y aun parece avivarse más en presencia de las grandes creaciones, como excitada por ellas, es lo cierto que todavía juzgo las facultades de Tamayo superiores a sus mismas obras, por notables que sean; e imagino que si en vez de vivir con tanta austeridad y en tan monótono aislamiento, le hubiese llevado su carácter a un mayor contacto con el mundo, a sentir directamente el sacudimiento de sus borrascas y pasiones, el drama entero de la existencia, teniendo delante, por otra parte, un público menos meticuloso, su talento se habría hecho más *objetivo* y más audaz, y penetrando con mayor desembarazo en los misterios de la conciencia y en los conflictos e impurezas de la vida, nos habría dado de ella una imagen todavía más amplia, más varia, más completa.

Su alma fuerte, apasionada y vehemente, sujeta por el freno de su alta conciencia moral y religiosa, sin el cual se habría probablemente desquiciado, no empleó su impulso, ni aun accidentalmente, como Dante o como Milton, en las grandes empresas y conflictos de la vida real, y siendo sólo su observador inteligente, y restringiendo su actividad propia en el campo de la ficción artística, únicamente a través de la concepción, acción, personajes y expresión de sus dramas, trasciende, como expansión necesaria y salvadora, su extraordinario vigor.

No consta en ninguna parte; pero cuentan, y doy yo a la versión entero crédito, que discutiéndose en una reunión a que asistía Tamayo lo que era el arte, dijo el gran dramaturgo en tono semihumorístico y semi-serio: « ¿Quieren ustedes saber lo que es el arte? Pues el arte es el diablo. » Esta ocurrencia, mucho más profunda de lo que a primera vista parece, nos da, bien desentrañada, el más cumplido comentario de su modo de concebir el arte y de sus mismas producciones dramáticas. La pintura e interpretación amplia y libre de la vida, fundamental objeto del arte, obliga al

poeta a revolver el fango humano, las ambiciones y apetitos que en él pululan, las pasiones de noble raíz, luego torcidas y extraviadas por flaqueza de voluntad o por fatales influjos, sus hipocresías y rebeldías, sus rencores, sus luchas y sus crímenes [1]. Si todo esto ruge en la realidad, todo esto ha de rugir también en la pintura, condensado y caracterizado por sus más significativos aspectos, comunicándose a ella, por ley ineludible, mucho de esa sombra diabólica tan largamente extendida sobre el mundo. Por tal manera, al alzarse victoriosa una gran obra de arte, fiel intérprete de la realidad, parece que al mismo tiempo se alzara detrás de ella la faz burlona del diablo, como diciendo complacido al género humano: « Mírate ahí: ese eres tú. » Por eso Tamayo, si a veces le deja reír a su gusto, a carcajada suelta, como en *Los hombres de bien,* más generalmente parece querer refrenarle la risa, pintando con los más hermosos colores, sin apartarse de la verdad, que es muy varia y compleja, los sentimientos más puros, las más nobles pasiones, los arranques más elevados del carácter, cuanto levanta y dignifica al género humano. Y ese es para mí, en definitiva y en síntesis, el mayor triunfo de Tamayo: haberse lanzado a las peligrosas corrientes de la realidad, sin dejar envilecer o corromper su musa por su impuro légamo, acompañando las verdaderas sombras con la luz, también verdadera, que guía a la humanidad sobre la tierra, y haciendo resplandecer en sus inspiraciones el destello inmortal grabado por Dios, a pesar de todo, sobre la frente del hombre. Su realismo es un realismo trascendental y verdadero, precisamente porque toca en lo ideal. Su estética, a este respecto, armonizada con su fuerte sentimiento religioso, se condensa toda en esta soberana y genial divisa suya: *Los hombres, y Dios sobre los hombres.* Grande artista, y enamorado y defensor celosísimo de la belleza moral, dentro y fuera del arte, a nadie mejor que a él pueden aplicarse las siguientes palabras del prólogo de *Virginia,* en que expresa su concepto del hombre y

1. Goethe dice: « La naturaleza es pecado; el espíritu es el diablo. »

del poeta, indisolublemente unidos y compenetrados, palabras grandes y nobles, explicativas de la alta hermosura, y aun de ciertas deficiencias de sus obras, que copio aquí como digno homenaje a su memoria, y con las cuales me es grato poner fin a este estudio:

« ¡ Felices los que nunca conocieron la vana presunción que ciega los ojos del alma, ni el seco egoísmo que sólo vive dentro de sí propio, ni la voraz envidia que a sí misma se despedaza! ¡ Felices los que, saciado en un mundo ficticio el incontrastable anhelo de sensaciones fuertes y desconocidas que hoy atormenta al hombre, tranquila la conciencia de todo doloroso recuerdo, sólo vuelven a la existencia real para convertir el pecho depurado a sensaciones de tierna piedad y desinteresado amor! ¡ Felices los que osan mostrarse a la luz del día sin la ridícula máscara con que hoy el crimen disfraza a la virtud! ¡ Felices los que pueden hacer propia la ajena satisfacción y dar cabida en su alma a la humanidad entera! »

1898.

LA RAZA EN EL ARTE [1]

Señores:

Sólo el interés manifiesto y la trascendencia excepcional que para nosotros tienen, en las actuales circunstancias, las investigaciones relativas al desarrollo, en las letras y en las artes, del carácter nacional, y al modo cómo el elemento tradicional y los de incorporación reciente se reflejan o deben reflejarse en ellas, han podido decidirme a ocupar vuestra atención con un nuevo desenvolvimiento de tan fecundo tema, después de las hermosas conferencias escuchadas no ha mucho en este mismo recinto, y de las réplicas y observaciones a que dieron margen.

Quizá no estén las ideas que voy a exponer, o las conclusiones a que debo llegar, en el cauce de las corrientes generales de nuestros círculos literarios en tales materias; pero si así fuese, ello ofrecería más bien espuela que freno a mi designio, pues siempre inspirará mayor interés el esfuerzo y la lucha, en pleno campo enemigo, por conquistar aun una sola inteligencia para las doctrinas sinceramente proclamadas, que el predicar a convertidos. Además, ¿quién podría prever la suerte de una modesta semilla varonilmente arrojada a los vientos? ¿Sería acaso imposible que fuese a caer y dar fruto opimo en alguna mente juvenil, destinada

1. Conferencia dada en el Ateneo, el 15 de agosto de 1894.

a desarrollarse con brío, a poblarse de ideas luminosas y a ejercer vasta y poderosa influencia en el desenvolvimiento intelectual de nuestra República? No olvidemos, señores, que, cualesquiera sean las preocupaciones reinantes, tan difíciles de desarraigar en la edad madura, la juventud nos brinda siempre campo limpio y virgen para toda buena doctrina. Ante ella, nunca el buen combatiente, aunque esté solo, luchará en vano. Por otra parte, no debemos atribuir a ciertas esferas intelectuales, llevadas, por abuso de refinamiento, al exotismo, un valor representativo exagerado de nuestra índole y condiciones sociales.

No es un misterio para nadie que el arte tiene su fuente primordial e inmensa en la naturaleza humana, o más claro, en las condiciones permanentes y universales de la humanidad. El arte que esto olvida, el que en esa fuente no se anega sin término, reniega de su origen y renuncia a su alto destino, para reducirse a un arte excéntrico o transitorio, a un ingenioso artificio. Reflejar simples estados morbosos de una sociedad determinada, o antojos y caprichos de un extravagante o de un raro, por más talento o habilidad que posea, por más sabio que se le suponga en los procedimientos técnicos, es despojar al arte de su gran valor representativo de la humanidad en sus más hondas raíces y en sus más altos anhelos: es arrancar de sus sienes la corona.

Empero, si sólo esas condiciones generales debiese manifestar el arte, todo concluiría aquí, y no tendría razón de ser la cuestión que debatimos. Pero la naturaleza, al dividir la humanidad en razas, las ha caracterizado por diferencias profundas. El fondo común de sentimientos e ideas que sirven de fuente perenne a las creaciones artísticas es uno mismo en toda la humanidad civilizada de todos los tiempos; pero cada raza piensa, siente, imagina de un *modo* diverso, según sus condiciones étnicas, sus vicisitudes históricas y las regiones que habita o que habitó en la época de su principal desarrollo. Y como el arte es manifestación total e íntegra del espíritu humano, claro está que no sólo ha de reflejar lo universal que en él fundamentalmente existe, sino también las

diferencias y peculiaridades que cada raza lleva necesariamente consigo. Esas diferencias producen maneras profundamente distintas de concebir, sentir, imaginar y expresar las cosas, y la concepción, la imagen, la expresión, son formas, aunque de diversa categoría, y el arte vive de formas y sólo a través de ellas se manifiesta. Cada raza, al reflejar sinceramente su personalidad en el arte, copia, como en agua cristalina, su propia imagen, con sus condiciones genéricas de humanidad, y también con los caracteres diferenciales de especie que le son propios. Resulta de aquí que la manifestación de la raza en el arte, al cual da carácter y relieve propio, se produce a la vez por mandato ineludible de la naturaleza y por la ley suprema que rige las creaciones artísticas.

Pero aparece luego otro elemento: la nación, el vínculo político que liga a un conjunto de hombres. La formación y persistencia de este vínculo dependen, en gran parte, de contingencias históricas, de guerras y tratados, que poco o nada se relacionan con el carácter, índole o genio de las agrupaciones que a él se encuentran sujetas. La *unidad política* no supone, pues, necesariamente, la unidad fundamental de raza, ni siquiera el predominio moral decisivo de una sobre varias, como lo prueban Rusia, Austria-Hungría y Turquía; y recíprocamente, la división política no implica diversidad étnica, según se ve en las repúblicas hispanoamericanas. La nacionalidad, por lo tanto, del punto de vista humano, y por consiguiente, del punto de vista estético, es un elemento muchas veces secundario y accidental, de mera superficie, y no puede tener en sí mismo un interés de primer orden para el arte, que se nutre, ante todo, de lo que es esencial y constitutivo en nuestra naturaleza. Resulta de aquí que la expresión *arte nacional,* cuando no se refiere a una coincidencia perfecta entre la nación y la raza, o al *arte de la raza* dominante en una nación dada, sólo responde a esa vaga unidad nacida de comunes vicisitudes históricas. ¿Cuál será el arte nacional del imperio austriaco, conjunto de pueblos enemigos que hablan diversas lenguas, regidos por un emperador de origen germánico: el arte alemán del Austria propiamen-

te dicha, o el arte eslavo de Bohemia, o el arte magiar de Hungría, o el arte italiano del sur del Tirol y de Trieste? ¿Ha sido necesario esperar a que se realizara la unidad política de Italia para reconocer un arte italiano? Cuando habláis de *carácter español,* ¿á quién queréis referiros, al catalán frío o al apasionado andaluz? ¿Al que celebra exposiciones industriales con brillo extraordinario, o al que practica voluptuosamente el lema de *matar el tiempo?* ¿Al que engendró la elocuencia desbordada y luminosa de Castelar, o al que dió ser a la expresión simple, severa, exacta y poderosamente concisa de Milá y Fontanals? ¿Cuál sería el arte nacional entre nosotros, si llegáramos a formar algún día dos o tres cuerpos políticos en vez de uno, y siendo, en todo caso, de toda evidencia que el arte cultivado en Montevideo se parecerá siempre más al de Buenos Aires que el de La Rioja, cuando en La Rioja haya un arte? ¿Deja acaso de haber poesía y música polaca, porque Polonia, como nación, haya sido despedazada? Poco tiene, pues, que ver la nacionalidad como tal, hecho contingente y variable, con el arte, emanación directa de cuanto hay más íntimo, permanente y profundo en la naturaleza y en la índole de los pueblos. Así, no hay correlación de ningún género entre nuestro año diez político y el año diez intelectual con que Obligado delira, como si el uno debiera ser, en tiempo más o menos largo, la natural derivación del otro. Intelectual, y sobre todo, artísticamente, seremos lo que debamos ser en virtud de la raza a que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan. De lo demás, la naturaleza, madre eterna del arte, no se cuida. Ella no es sierva, no obedece: es señora, y manda.

Bien sé que es muy difícil determinar con precisión el concepto de raza, y que no existen razas realmente puras en los pueblos civilizados. Pero se habla y se puede hablar de ellas en un sentido relativo y *suficiente,* porque los elementos étnicos que conviven en determinadas regiones, por el clima y carácter de éstas, por su historia y sus luchas comunes y por el desenvolvimiento de su civilización y cultura, a veces bajo influencias idén-

ticas, adquieren y consolidan cierto tipo común, ciertos rasgos generales característicos, que les dan unidad sensible a pesar de sus diferencias. El continuo intercambio y relación entre ellos, por las razones antedichas, y la necesidad de una adaptación mutua, crea al fin en su seno un vínculo, una fisonomía *media* y *predominante,* que los distingue en conjunto de otros grupos análogos, y se refleja en sus producciones artísticas. Así, no obstante la diversidad de razas que han constituído a Italia, a España, a Francia, a Inglaterra, y sus notorias diversidades regionales dentro de ellas mismas, existe, sin duda, un carácter *italiano, español, francés, inglés,* que el simple vínculo político *nacional* no explicaría, como no le desvirtuaría su falta, y que trasciende específicamente a sus costumbres, a su acción pública, a sus gustos, artes, lengua y literatura. Cuando de *raza* os hablo, doy, pues, al término ese histórico, *natural* y holgado sentido, apartándome de toda abstracción teórica y ficticia, que a nada cierto conduciría. Así se comprende también que haya en España, en Italia, en Francia, hombres y manifestaciones de orden diverso, que no parecen españoles, italianos ni franceses, por accidental ausencia en ellos de la característica general históricamente formada. En cambio, hay otros que la poseen y ostentan de un modo especialmente representativo.

La historia literaria comprueba del modo más palmario lo que dejo antes indicado, enseñándonos que no por la nacionalidad, sino por la raza, se distinguieron y caracterizaron siempre las más gloriosas literaturas. El gran caudal del arte griego antiguo no responde a una nación (no lo fué, en el sentido que hoy damos a esta palabra, ni la Grecia propiamente dicha), sino a una raza esparcida por muy diversas regiones y sujeta a dominaciones distintas. El Asia Menor, Atenas, las comarcas interiores del Asia, el Egipto, vieron por turno florecer las letras y las artes griegas, sin más vínculos que los que nacían de la raza y del idioma, cuya unidad esencial se hermanaba admirablemente con la coexistencia de varios dialectos. La diferencia de climas, de épocas, de vínculos

políticos, de influencias extranjeras de Oriente o de Occidente, bien que diera origen a variedades interesantes, no pudo en parte alguna dominar el enérgico carácter de raza de aquel pueblo, ni nos impide reconocer hoy de extremo a extremo, desde la Heptapotamia india y el Guzarat hasta Alejandría y Sicilia, el tipo único e inmortal del genio helénico.

En la inmensa mole del imperio romano, diversas razas, unidas por la cultura y la lengua del Lacio engendran y perpetúan sus letras, tan injustamente desdeñadas por algunos, como mero reflejo de la literatura griega. Roma aprovechó sabiamente las perfecciones alcanzadas por Grecia y sus antiguas afinidades con ella, y pagó el tributo que todos los pueblos pagaron y pagarán siempre, por ley ineludible, a los grandes florecimientos artísticos que los han precedido; pero impregnó su propia literatura con la grandeza del sentimiento romano. Sin hablar de Lucrecio, que no tiene antecesor en Grecia, y sin comparar méritos, ¡qué abismo separa la índole de Homero y de Píndaro de la de Virgilio y Horacio! Virgilio imita las formas de la epopeya homérica, pero en vez de ser épico puro y eco impersonal de su raza, como el cantor de la Ilíada, es, en el fondo, lírico y subjetivo, y vierte en ellas sus propias concepciones y el aroma de sus dulces afectos, casi cristianos. El lector de Homero es su admirador; el de Virgilio, su amigo.

Invadido y desmembrado el imperio romano, el espíritu de su cultura y de su lengua se perpetúa, por su superioridad, en los diversos pueblos de la Europa medioeval y moderna. Y es cosa digna de notarse, que si bien con respecto a los elementos bárbaros que se fundieron en ellos hubo ecuación entre la nación y la raza, todavía los esplendores tradicionales de Grecia y Roma, no sólo derramaron y mantuvieron entre todos afinidades notables, provocando imitaciones recíprocas, sino que impidieron el desarrollo espontáneo y sucesivo de los diversos géneros literarios en su manifestación artística, substituyendo el orden natural con que en Grecia habían aparecido a debido tiempo, por una irrupción confusa y desordenada, según los antojos imitativos de los escritores o

las facilidades de adaptación que se les ofrecían. Sólo España logró, en el teatro, obtener una gran manifestación artística realmente indígena. Y no por ello debemos enemistarnos con el Renacimiento, porque en la Edad Media todavía fué más borroso el *carácter nacional* en las literaturas europeas, más comunes los temas y mas frecuentes las filtraciones antiguas y las imitaciones contemporáneas. Apenas hay nada más falso y quimérico que esa pretendida originalidad *nacional* del arte en la Edad Media.

En cuanto a Inglaterra y Alemania, lograron desenvolverse, en la edad moderna, con más independencia, porque no tenían, dentro de sus razas, grandes ejemplos que imitar; y con todo, ninguna de las dos ha podido llegar a su plena madurez artística sin pagar largo tributo al arte clásico por medio de sus más insignes escritores. Al mismo Shakespeare, ¡cómo le place calentarse al sol meridional de Italia! Y no sólo suele ser latino en los asuntos y tipos que elige, sino hasta en el modo con que muchas veces desarrolla los unos y hace proceder a los otros. Baste un ejemplo: el amor fulminante de Romeo y Julieta, manifestado y llevado a término de un modo muy poco inglés sin duda alguna.

Dentro de España, como hubo diversas razas, hubo también literaturas diversas, manifestadas aun en lenguas diferentes: la hispano-latina, la rabínica, la arábiga, la castellana y las demás regionales en lenguas o dialectos neolatinos.

Descubierta América, y conquistada y poblada por españoles e ingleses, el arte nacional, sin tradición extraterritorial, resulta todavía más ilusorio. Esas dos grandes razas, al enseñorearse de estas regiones, trajeron consigo y legaron a sus descendientes su religión, su lengua, instituciones y costumbres, su civilización, en una palabra, y es absurdo suponer que árboles así trasplantados hayan de volver, en el nuevo ambiente, al estado de gérmenes, para comenzar otra vez el proceso de su desarrollo y seguirlo de modo que dé por resultado su transformación en plantas indígenas absolutamente nuevas.

Dejo de lado las demás naciones hispano-americanas, respecto

de las cuales, al menos en su mayoría, nadie discute el predominio actual, y por mucho tiempo, de la raza española, y me limito, en vista también de la brevedad, a llamar a cuentas severamente cuanto se ha dicho con tanto énfasis y aplomo, por los dos conferenciantes que me han precedido en la dilucidación de este tema, con referencia a nuestra República, que es, al cabo, lo que más especialmente nos interesa.

El señor Schiaffino afirma que lo español se borra de nosotros a vista de ojo. El señor Obligado dice algo parecido, y añade que lo verdaderamente argentino, original y nuevo, sin imitaciones europeas de ningún género, ha de surgir después, como resultante de muchos elementos diversos. Pero es el caso que el mismo Obligado, en una de sus más bellas poesías, *Los horneros,* exclama, lleno del más amargo sentimiento: « ¡Lo argentino se va! » Prescindiendo de esta contradicción, y de la confesión deliciosa que ella implica en pro de mi tesis, y de que no quiero abusar, tenemos, según esto, que lo argentino, hoy por hoy, no existe, que no es más que un recuerdo o una esperanza, y que el patriotismo ardiente de Obligado no tiene objeto real y vivo al cual referirse. Es algo que está muerto o que no ha sido engendrado todavía. Resultan asimismo vanos de toda vanidad los hermosos cantos dedicados por el poeta a nuestros héroes y leyendas, pues perteneciendo unos y otras todavía a la que puede llamarse nuestra *edad española,* no inspirarán interés alguno al tipo argentino definitivo que se ha de formar con el tiempo. Si lo argentino ha de venir después, lo mejor será esperar que llegue para cantarlo. Y aun convendrá aguardar todavía algún tiempo más, porque se canta lo que se ama, lo que se ha nutrido por mucho espacio al calor de nuestro espíritu, lo que evoca recuerdos de casta y de familia. No hay para qué ser tan expresivos, señores, con los recién venidos. ¡ Quién había de sospechar que fuera precisamente Obligado el que asestara tan rudo y decisivo golpe a los asuntos nacionales! Pero veamos más de cerca este punto.

En tres causas principales se funda esa estupenda profecía de

un flamante tipo argentino, radicalmente diverso de nuestra raza española: la influencia del clima, los indios, la abundante copia de extranjeros que de todas partes nos llega.

Nadie negará la acción que el clima ejerce sobre los hombres; pero esa acción, sobre todo no tratándose de zonas realmente opuestas, no alcanzó nunca a destruír el tipo o la índole fundamental de una raza, sino sólo a enriquecerla con matices y variedades interesantes. Cerca de cuatro siglos van transcurridos desde la expedición de Solís al Río de la Plata, y a pesar de la intervención de los demás factores mencionados, la afirmación más desenfadada sólo llega a proclamar que *vamos perdiendo* el carácter español. « ¡ Cuán largo me lo fiáis ! » Una de dos: o la acción climatológica no es tan radical como se pretende, o nuestro clima se halla en buenas relaciones de amistad con el de España y no ha querido destruír su obra. Por lo demás, reconocer un tipo fundamental no es desconocer las modificaciones, aun importantes, que por causas varias puede experimentar. Pasma, en verdad, señores, observar la inagotable muchedumbre de diferencias que la naturaleza sabe esparcir en una misma familia, y sólo el desconocimiento u olvido de ese su poder maravilloso puede llevarnos a exigir la uniformidad monótona, seca y estéril, para reconocer una unidad fundamental de tipo.

En cuanto a los indios, por fortuna nuestra, somos, después de los Estados Unidos, la nación americana que más ha desalojado tan pernicioso elemento. En la región más rica, más poblada y de mayor ilustración e influencia, sobre todo en Buenos Aires, la pureza del tipo europeo es verdaderamente notable, y lo será cada día más, sin duda alguna, aquí y en toda la República. Las razas indígenas, además, absolutamente inferiores y bárbaras, no tienen, en la misma mezcla con la europea, energía suficiente para imponer su sello, ni para introducir en ella ninguna modificación substancial.

Veamos, pues, el tercer factor, la inmigración, tema favorito de tantas declamaciones. Ante todo, señores, permitidme mani-

festaros mi asombro por el absoluto olvido de cuanto la historia y la experiencia enseñan, de que se ha hecho alarde al tratar este punto, para reemplazarlo con las teorías más antojadizas y extrañas a toda seria observación.

Recordaba humorísticamente el señor Schiaffino la escena de las brujas de Macbeth, al atribuír al señor Obligado el empeño de fabricar el arte nacional cociendo en una olla chimangos y vizcachas, chajás y mojarritas, gamas, ovejas criollas, patos y gallaretas. Pues exactamente lo mismo pretende hacer él con el tipo argentino, sacándole transfigurado y reluciente del caldero en que actualmente se funden italianos, españoles, franceses, ingleses, alemanes, suizos, belgas, austriacos, rusos, turcos, chinos y japoneses. ¿Quién imaginó nunca procedimiento más peregrino? ¿De dónde han sacado el señor Schiaffino, y los que como él piensan, esa ley relativa a la lucha y conflicto de razas? ¿Qué los autoriza a convertir en principio general, aplicable a una nación entera, tal o cual caso raro, observado de cerca, y debido tal vez a un cruzamiento curioso? Contra tales antojos se levanta la historia, la ciencia experimental en este caso, para enseñarnos que de la coexistencia de razas diversas en un mismo punto necesariamente resulta, o la absorción y aniquilamiento llevado a cabo por una sobre las otras, a las cuales impone su sello y su carácter, o la persistencia de todas, *mezcladas,* pero no *combinadas,* con influencias recíprocas, pero sin pérdida de las condiciones constitutivas que a cada una distinguen. « La experiencia demuestra, dice Emilio Burnouf, cuya autoridad os es bien conocida, que las razas humanas no ejercen unas sobre otras, física y moralmente, sino acciones superficiales y pasajeras » [1].

Austria y Rusia nos ofrecen hoy ejemplos del segundo término del dilema. En España, ocho siglos de dominación morisca, más o menos extendida, a través de los cuales, árabes y godos eran igualmente, por nacimiento, españoles, no lograron, a pesar de

1. *Histoire de la littérature grecque,* tomo I, página 6.

mezclas y cruzamientos, y de la identidad del clima, modificar en conjunto el tipo de las razas rivales, no obstante haber vivido muchos godos en pueblos dominados por árabes, y muchos árabes en pueblos dominados por godos. Tampoco recibió el idioma castellano, ni aun en Andalucía, influencia alguna substancial de la lengua arábiga. Razón le sobra, pues, al señor Schiaffino cuando reconoce paladinamente que es la raza el más formidable de los vínculos. Del otro término, la imposición del propio sello sobre las razas advenedizas, nos brindan insigne ejemplo los Estados Unidos. Según el señor Schiaffino, esta nación ha atravesado ya el período de cosmopolitismo y de transformación en que nosotros nos encontramos. Pero, en tal caso, pregunto : ¿adónde ha llegado? ¿Acaso a la fabricación de una raza o de un tipo nuevo, como el que el señor Schiaffino pretende extraer del célebre puchero? De ningún modo. Sobre los millones y millones de gentes que se han reunido allí de todas partes del globo, la raza inglesa, sólo superficialmente modificada, ha impuesto victoriosamente su sello, ha salvado su idioma, y se ha sabido conservar dueña de casa. Entre nosotros no faltan, por desgracia, quienes estén dispuestos, a fuer de corteses, galantes y generosos, a arrojar las llaves por la ventana, con la esperanza, sin duda, de que algún francés las recoja, abra la puerta, nos eche fuera, y clave en ella, cual enseña sacra, el último figurín de París. A la hora presente, en Inglaterra y en las altas esferas intelectuales de la nación norteamericana, los grandes escritores de ambas se consideran glorias comunes de una misma lengua y de una misma literatura fundamental, y en Westminster Abbey se consagra un sitio y se levanta un monumento, al lado de Shakespeare, de Milton y de Shelley, al insigne poeta y crítico norteamericano Russell Lowel. Todo tiende, pues, allí a engrandecerse y abrir vastos horizontes, aprovechando las naturalísimas afinidades de una misma raza, de una misma lengua y de una literatura gloriosa. Si a ese punto hemos de llegar nosotros también, venciendo patriotismos estrechos y humillantes abdicaciones de raza, ¡bendito

sea ese mentado período de transición que dicen que atravesamos!

Restablecida, como creo haber dejado, la verdadera ley histórica que rige el conflicto de las razas, no se concibe por cierto ese prurito enfermizo que en algunos se manifiesta en contra de nuestra verdadera raza nacional, de la que, recién desprendida de la tutela política de España, nos legó ejemplos y tradiciones gloriosas y paseó nuestra bandera vencedora por casi todo el continente americano. No se concibe, digo, el aturdido apresuramiento, la íntima complacencia con que se pretende decretar la desaparición del tipo histórico argentino y su abdicación ante las razas advenedizas, por muy útiles que nos sean, para proclamar y adorar un mito futuro, sin mayor fundamento que el hecho aislado y estéril de que tal argentino es hijo de francés, y tal otro hijo de turco o de alemán!

Algunos, para orillar la dificultad, acuden al conocido subterfugio de substituír el vago e idealista dictado de *raza latina* al neto y franco de *raza española,* en cuanto a nuestra América se refiere. Para mí, esto es simplemente infantil. La expresión *raza latina* no significa hoy más que una influencia y un lazo de cultura, de origen lingüístico, de tradición literaria, común a varios pueblos desmembrados del imperio romano por diversas razas bárbaras, que les dieron su sangre, pero en los que persistió la lengua del Lacio, la cual, al ser absorbida la raza latina que con otras había en ellos, conforme a uno de los extremos de la ley histórica antes expuesta, se corrompió y dió nacimiento a las modernas lenguas romances. Tal expresión, por lo tanto, no tiene, étnicamente, desde hace fecha, significado alguno, y es, en todo caso, curioso empeño el de remontar los siglos y los pueblos en busca de un nombre y de una filiación lejana, y hasta ilusoria, teniendo la verdadera y segura al alcance de la mano. Es como si alguno, olvidándose de su padre, diese en la flor de apellidarse a sí mismo hijo de su tatarabuelo.

Y bien, señores, yo tengo profunda fe en la persistencia del

tipo argentino actual, con sus naturales cualidades españolas y los matices diferenciales criados en el nuevo ambiente, y creo que en la lucha de razas que tenga por teatro nuestra República, no sólo no ha de ser arrollado, sino que ha de imponer a los elementos extraños su sello y su carácter. Al menos, el desearlo y proclamarlo así, es propio de toda alma verdaderamente argentina. Y no obstante lo que puedan creer algunos espíritus destilados por alambique, educados en París y enamorados de lo exótico, para un observador imparcial es indudable que nuestro pueblo, y aun nuestra sociedad culta en general, conservan en lo más íntimo de su sér notables caracteres tradicionales. A ello contribuye no poco una circunstancia que no suelen tomar en cuenta los que hacen de la inmigración el famoso argumento mencionado : la abundantísima inmigración española, que viene, en virtud de manifiestas afinidades, a robustecer y conservar en nuestro pueblo los caracteres fundamentales de la raza conquistadora. Véase, en prueba de que enuncio hechos y no invento teorías, lo que pasa entre nosotros con los teatros populares de zarzuela española (de cuyo mérito artístico no quiero acordarme). Ya que el señor Schiaffino ha creído poder afirmar el valor representativo de *Juan Moreira,* por el mero hecho de agradar al pueblo bajo, no me negará que lo tiene, y mil veces mayor, el gran desarrollo y persistencia que han alcanzado aquí, precisamente en estos últimos tiempos, aquellos espectáculos, que llevan a sí, sin descanso, en multitudes compactas, a argentinos y españoles, y adquieren día a día, en la humilde esfera que les es propia, por la energía con que se nos han encarnado, los caracteres más evidentes de una representación popular. Dígaseme, pues, qué espectáculos franceses o italianos de índole análoga, como tantos que aquí se han ensayado, alcanzaron nunca un resultado semejante. Y cuando, por raro caso, acierta algún autor a iluminar alguna de esas obrillas con un rayo de arte e inspiración verdadera, es de ver cómo asciende, en su letra y en su música, a nuestras más altas esferas, y se esparce triunfante por la sociedad toda, que acude una y

muchas veces a verla representar en el humilde teatrejo, y no acierta a olvidarse un punto de sus tipos, ni a desprenderse de su lenguaje ni de sus frases, convertidas en universales proverbios. Y hasta en los salones más aristocráticos cae en gracia la obrilla afortunada, y se procura reproducirla fragmentariamente o en conjunto. Tal ha sucedido, punto por punto, con la admirable y sabrosa *Verbena de la Paloma.* Después de esto, bien podemos repetir a los que se entretienen perpetuamente en afirmar o predecir la muerte de todo espíritu español entre nosotros:

Los muertos que vos matáis
Gozan de buena salud.

En cuanto al idioma castellano, es de toda evidencia que, salvo diferencias domésticas inherentes a cada localidad, mantiene enérgicamente en la República su unidad fundamental con el que se habla en España. Los defectos, la pobreza de vocabulario y de giros con que aquí le hablamos y escribimos, nacen principalmente del descuido y mal método con que se le enseña en los colegios. Son simples vicios de ignorancia. Las diferencias ligeramente apuntadas por el señor Schiaffino pertenecen al lenguaje familiar y existen también en España, de provincia a provincia, y hasta de pueblo a pueblo. En Andalucía, por ejemplo, he oído la voz *panal* en el sentido en que nosotros la usamos: en las demás regiones de la Península ignoran que signifique lo que en ellas se llama *azucarillo.* La pronunciación andaluza se parece mucho más a la nuestra que a la de Cataluña o Asturias. Hay más: es notorio que en las islas Baleares, Valencia, Cataluña y Galicia se hablan, como lenguas nativas, dialectos regionales sumamente diversos entre sí y que poseen literatura propia, a veces de importancia, y el castellano no es más que el idioma oficial, aprendido con bastante trabajo. ¿Arguye todo esto en contra de la unidad del castellano en España, y no podrá llamarse literatura española la que en tal idioma se escribe? No busquemos nunca la unidad absoluta en las cosas de este mundo, porque la naturaleza

se ríe de ella. En todas partes el lenguaje familiar tiende a la diversidad, al uso de palabras y modismos peculiares de cada lugar, aun dentro de un mismo idioma y país; pero a medida que se eleva a esferas intelectuales y a usos literarios, recobra su unidad fecunda y bienhechora.

Una idea superficial y errónea, con respecto a la naturaleza de las lenguas y a su aptitud para modificarse, admitir colorido diverso y seguir el curso progresivo de una civilización sin perder su constitución esencial ni su carácter, lleva a muchos a menospreciar la lengua tradicional, a fantasear su muerte, a predecir sin descanso cambios de idiomas, como si se tratase de trocar un vestido usado por otro nuevo. Entretanto, es hoy verdad averiguada que el griego, por ejemplo, ha atravesado siglos, transpuesto climas y recibido en su amplio seno los raudales de las más diversas civilizaciones, sin haber experimentado cambios fundamentales. Se ha observado que entre la lengua de Platón o de Jenofonte, y la de los Padres de la Iglesia, la diferencia es, en lo esencial, casi nula. « Las ideas nuevas, dice Burnouf, han exigido palabras nuevas; pero esas palabras, o existían ya con otros significados, o han sido formadas de elementos antiguos. » « El griego moderno, añade, después de haber recibido palabras y formas bárbaras, se desprende de ellas más y más cada día; nada le impide recobrar la pureza de la lengua antigua por el esfuerzo sostenido de los maestros y de los buenos escritores actuales. » Otro tanto puede afirmarse del castellano, cuya admirable unidad fundamental no ha sufrido solución de continuidad desde el siglo XIII, cuando se desplegó triunfante en las Partidas, hasta la hora presente. Mal pecado fuera la sola tentativa de quebrantar esa unidad soberana de nuestra lengua, vínculo preciosísimo de setenta millones de hombres, y que, según confiesa Reclus, comparte solamente con el inglés la seguridad de un alto destino en las más ricas y dilatadas regiones del mundo. A Dios gracias, lejos estamos de necesitar que se nos traduzcan al *argentino* las novelas de Pereda o de Galdós, las *Doloras* de

Campoamor, las áureas filigranas de Valera, los poemas de Núñez de Arce o las críticas de Menéndez y Pelayo.

Pero quiero suponer por un momento que nada de cuanto llevo dicho hasta aquí tiene fuerza alguna, y que, en efecto, nos hallamos en una época de transición en la cual se está elaborando un tipo argentino nuevo y sin arrugas, y un nuevo idioma. En tal caso, y como lo presente merece alguna consideración, y no todo ha de ser sueños y fantasías de futuro, convendría preguntar: ¿qué rumbo deben seguir y a qué han de atenerse los artistas y escritores actuales? Siendo nuestro tiempo de transición hacia un mundo desconocido, claro es que si se entregan sin resistencia a la heterogeneidad y mezcolanza propias del mismo, sus obras serán borrosas y quedarán rezagadas y olvidadas, cuando lleguen a madurar las frutas que ahora están verdes. Tened presente, señores, que las obras de transición no tienen carácter, no sirven, pasado su fugaz instante, ni para Dios ni para el diablo. Sería, pues, mil veces preferible aconsejar a los jóvenes escritores que, en vista del mal momento que les ha tocado en lote, y no pudiendo dar caza a lo futuro, se atengan a lo pasado, al tipo antiguo, marmóreo, si se quiere, pero de gran relieve y hermosura, y con un puesto glorioso conquistado en el mundo. Siempre será más grato contemplar un bello monumento pintado que los tirantes y ladrillos reales de un gran edificio en construcción. Hermoso ejemplo de tal superioridad, y de cuánto la posteridad la agradece, nos da el gran Quintiliano. Nacido en una época de decadencia, en que el latín había perdido su pureza y el mal gusto imperaba por todas partes, remontó con brioso esfuerzo la corriente del tiempo, y siguiendo más a los muertos que a los vivos, logró renovar por un momento para las letras latinas las bellas tradiciones ciceronianas. Poco resultado alcanzó, por ello, como orador forense: los jueces de su tiempo gustaban de otros manjares; pero mientras de los demás escritores de entonces, reflejadores de esos turbios días, queda apenas memoria, o se aprecian en poco, Quintiliano señala para la posteridad justiciera la más alta cumbre de la

crítica literaria en la antigüedad, y figura, por la pureza, hermosura y carácter de su estilo, entre los grandes clásicos latinos de la edad de oro, al lado de Cicerón, su maestro tan admirado.

Se dirá que este no es tiempo de decadencia, sino de asimilación: lo mismo da para el caso. La oposición es idéntica entre tipos definidos y tipos de transición. Por lo que a mí respecta, yo os declaro, señores, ingenuamente que, como escritor, bueno o malo, aspiro a ser miembro de una familia definida, con tradiciones y carácter propio, en una lengua, en cuanto cabe, pura y homogénea. De no ser así, no escribiría: no me seduce el papel de larva literaria.

Respecto del llamado *arte nacional,* algunos han observado, y yo entre ellos, que él no puede resultar de fórmulas y propósitos, sino de lo único que debe exigirse al artista: la sinceridad. Esta observación es muy exacta; pero adolece de un gran defecto: que con ella todos estamos conformes. Lo cual significa, si no me engaño, que deja en pie la dificultad. La sinceridad puede perderse, en efecto, por muy diversos y aun opuestos motivos; lo mismo por el empeño de fabricar artificialmente un arte nacional, que por el deslumbramiento producido por modelos y gustos exóticos, por la docilidad en seguir simples *modas* extranjeras que a nosotros no nos sienten bien.

La existencia de este peligro y de este mal en nuestro país es algo que no tolera discusión, y yo estoy, en este punto, de completo acuerdo con Obligado. Un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado, fué siempre funesto para la sinceridad del arte propio en los pueblos que sólo empiezan a tenerle. Así vemos con cuán poca sinceridad se aclimató en el Renacimiento la poesía bucólica, por extraviada imitación del arte griego, donde tuvo su espontaneidad y su razón de ser. Heredia, tan romántico por el sentimiento, fué pseudo-clásico en la forma, porque tal era la escuela dominante en Europa. Más tarde, toda América fué romántica sin sinceridad, por imitación extranjera, y los poetas de este mundo nuevo lloraban dolores y des-

encantos imaginarios, o se figuraban hallarse en plena Edad Media, entre castillos feudales. Apareció luego en Francia el naturalismo morboso de Zola, y ya hubo aquí naturalistas que no acertaron a ver en el mundo sino ebrios y prostitutas. Por último, revientan en París cuatro escritores estrafalarios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia, y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí *todavía* no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes. ¡Santo Dios! ¡Y todavía se arriesgaba el senor Schiaffino a solicitar para aquellos poseídos de París un respeto que en manera alguna merecen! En lo que sí le hallo razón es en oponerse a que los comparen con Góngora. Góngora fué un gran poeta extraviado, pero poeta de veras, que antes de perderse supo escribir canciones, sonetos y romances gallardísimos, llenos de savia y de color, que han quedado como dechado en la poesía castellana y atravesado siglos en triunfo. El extravío de los decadentes consiste, no en alejarse del Parnaso, sino en haberse dirigido a él, confundiéndole con un manicomio. Al fin y al cabo, clásicos, románticos y naturalistas, respondían, más o menos sinceramente, a modos de ser fundamentales del espíritu humano, a poderosas corrientes de una época, y tuvieron repercusión universal. Los decadentes y simbolistas militantes representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio. Se dice que nos burlamos de ellos sin conocerlos. Supongo que no se podrá argüir de tan cómoda manera a Leconte de Lisle, quien los clasifica así, según leo en una correspondencia reciente: « No entiendo absolutamente nada de lo que escriben. Mi opinión es que pierden el tiempo y malgastan su juventud en hacer cosas de que no quedará huella alguna dentro de pocos años. En sus obras hay un eclipse total del francés y del buen sentido. Asombra semejante aberración. ¡Qué lengua

la que usan! Tomad un sombrero, echad dentro adverbios, conjunciones, preposiciones, substantivos y adjetivos. Id sacándolos con la mano, a ciegas; escribidlos según vayan saliendo... y tendréis el simbolismo y el decadentismo. Decadentes y simbolistas son los amantes del delirio, según la frase de Baudelaire. »

Es conveniente, pues, y saludable, dar la voz de alerta contra tan absurdas imitaciones, que llevan inconscientemente a la pérdida de toda sinceridad; contra el vano prestigio de las modas artísticas extranjeras, contra el lamentable olvido de lo que nos rodea, de lo que constituye nuestro sér, tradición y carácter, olvido mil veces más funesto para el arte naciente de un pueblo que el exceso nacionalista.

Y bien, señores, ¿cuál es el gran antídoto contra tales venenos? Yo no vacilo en proclamarlo bien alto: la tradición. La tradición, que en todas partes se venera y respeta, y cuya benéfica influencia desconocen aquí algunos infantil y aturdidamente. Ella, a la vez que nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla, quita todo peligro a las corrientes que vienen y deben venir libremente a fecundar nuestro espíritu de todas partes del mundo. Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas, en adoración supersticiosa, y abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada, por grande que sea, con olvido o voluntaria ignorancia de lo que pasa en las otras. Ella nos evitará el suponer en París el cerebro del mundo, en un siglo en que todos los grandes pensadores que rigen el movimiento de las ideas, los Kant, los Hegel, los Schopenhauer, los Stuart Mill, han surgido a luz en Alemania o en Inglaterra.

Considerad un instante los fecundos resultados que la enérgica fuerza tradicional ha traído a la literatura española en este siglo. Iniciado fuera de España el movimiento romántico militante, a fines del siglo pasado, penetra en ella hacia el año de 1833. Enlazado en el acto con la tradición romántica española del romancero y del teatro, dió en éste una serie de obras castizas y hermosísimas, muy superiores a cuanto produjo en Francia la musa dra-

mática del romanticismo, y en el poema *El moro expósito* y las admirables leyendas de Zorrilla. En cambio, la novela romántica, como la tradición novelesca española era realista, no dió en España sino falsas imitaciones. Surge más tarde, en otras partes de Europa, la corriente realista en la novela, y la novela peninsular, en vez de remedar el naturalismo de Zola, recuerda que en España nacieron Cervantes y la novela picaresca, y reaparece brillante en manos de Pereda, tan nueva como española. Conservemos, pues, nosotros con amor el viejo y noble tronco del árbol tradicional, que ya la naturaleza se dará prisa a renovarlo y embellecerlo, cubriéndolo de flores y cargándolo de frutos nutridos con la savia y madurados con el sol de esta tierra amada y generosa.

Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia, por el nuevo ambiente, y vencedora en la lucha con las otras razas que nos vienen de fuera. Arte espontáneo y sincero, crecido y mejorado orgánicamente, atento, en cuanto al fondo, a lo que nos rodea y nos es propio en naturaleza, historia, índole, tradición y costumbres, y en cuanto a la forma, a los progresos del arte universal; arte que no se empeña en distinguirse de lo que naturalmente se le parece, y prevenido contra las falsas imitaciones y los peligrosos deslumbramientos de vanas modas artísticas extranjeras: arte, en suma, bien nacido, hijo de sus padres y hermano de sus hermanos; pero con sello, relieve y colorido propios e individuales. Este arte tiene y reconoce en las letras tradiciones gloriosas extraterritoriales, y sin perder su autonomía, concurre a formar un gran imperio o confederación literaria, en la cual, por fortuna, no se necesita que nadie mande ni que nadie obedezca, como en los estados políticos. En él no hay más autoridad que la del talento, ni más sol que el de la inteligencia, ni más vínculos que los que forjan un soberbio idioma común y la sangre que corre impetuosamente por sus venas.

DEL ESPÍRITU NACIONAL EN LA LENGUA

Y EN LA LITERATURA [1]

Señores:

Designado para dirigiros la palabra en este acto por el señor Rector, y no pudiendo declinar tan honroso cometido, he procurado compensar, en parte, mis escasas fuerzas, eligiendo un tema de tan especial interés para nosotros, que por sí mismo, ya que no por su acertado desarrollo, alcance a merecer vuestra ilustrada atención.

Nadie puede negar que de la fuerza, del vigor de esa especie de alma colectiva de las agrupaciones humanas, que se llama espíritu nacional, y que les da una fisonomía propia, un sello característico, una personalidad en la escena del mundo, depende en gran parte el feliz desarrollo y el engrandecimiento fecundo de dichas agrupaciones. Las limitaciones, si así quiere llamárselas, de la patria y de la raza, son benéficas y necesarias, por la misma razón que lo son las de la familia; porque responden a leyes fundamentales de la naturaleza, a profundas diferencias constitutivas, étnicas y climatológicas; a la necesidad de condensar, modelar y dar unidad orgánica a los elementos homogéneos y afines, para que se desenvuelvan y sirvan con doble brío a la civilización universal.

1. Conferencia dada en el Colegio Nacional Norte, el 21 de septiembre de 1903.

Ese fecundo espíritu nacional ha de penetrarlo e impregnarlo todo, aun la ciencia misma, en gran parte al menos; pero se manifiesta, o debe manifestarse, más eficazmente en las leyes e instituciones, en las ciencias sociales, en las costumbres, en las artes y las letras. Sólo de su manifestación en estas últimas vengo a hablaros; pero permitidme, señores, antes de ceñirme estrictamente a mi asunto, observar la especialísima importancia que cuanto atañe al espíritu nacional, en todas sus direcciones, reviste actualmente para nosotros, así como las causas que pueden debilitarlo o extraviarlo.

Pueblo políticamente nuevo, de raza española, mezclada en parte (más de lo que fuera de desear) con elementos indígenas, y en parte con otras razas europeas; modificado por las condiciones de la región que habita, por el clima, por las vicisitudes históricas; discípulo de la cultura europea: el verdadero espíritu nacional, amplia y claramente entendido, tiene en él dos enemigos igualmente mortales: el ensimismamiento infantil y la imitación desalumbrada. El primero se encarna en cierto patriotismo casero, casi diría *profesional,* que a todo, venga o no a cuento, quiere ponerle nombre, más bien que alma, de nacional y argentino: patriotismo estrecho, de barrio, para el cual nuestra historia comienza en 1810, como si hubiésemos caído entonces de la luna, y muy inclinado a dar desmedida importancia y a llamar enfáticamente *nacional* a cualquier fenómeno, tipo o costumbre local, por efímeros y superficiales que sean. A esta clase de patriotismo quiere, sin duda, referirse Schopenhauer, cuando dice que el orgullo nacional es el propio de los que no pueden tenerlo personal.

El otro enemigo he dicho que es el falso espíritu de imitación. Para los que de él están aquejados, nadá es bueno si no viene de fuera, o no se corta y se modela con arreglo a algún figurín extranjero. Preferirían cualquier falso *Oporto* de San Juan o Mendoza al mejor vino que pudiera obtenerse en nuestros lagares, de tipo y nombre nuevos. Fundan su orgullo en su exotismo, que les permite afectar cierta superioridad compasiva sobre cuanto contemplan en torno suyo. Y aun prescindiendo de estas flaquezas humanas,

es evidente que el continuo comercio con naciones que deslumbran por su adelanto y su cultura, constituye, en medio de grandes bienes, un real peligro para el carácter propio y la originalidad de los pueblos jóvenes, de cultura intelectual incipiente.

Entre uno y otro extremo, entre uno y otro vicio, hallaremos el verdadero espíritu nacional, diligente en buscar y dispuesto a admitir todo buen elemento de cultura proveniente de cualquier parte del mundo, en lo que tenga de aplicable al propio medio, a fin de que la nueva civilización se desarrolle y engrandezca, no por superposición confusa, sino por crecimiento orgánico y sin perder su propio tipo.

Vamos ahora a estudiar brevemente, señores, nuestro espíritu nacional en relación con la lengua y la literatura. Veamos qué hechos ofrece a nuestra observación, los peligros que le rodean y los medios más eficaces para evitarlos.

El primer hecho que debo notar, es el manifiesto desdén o antipatía con que aquí se ha mirado, aun por hombres inteligentes, y lo que es más curioso, por escritores de indiscutible ingenio, cuanto se relaciona con la gramática, con la homogeneidad, casticismo y pureza de la lengua en que hablamos y escribimos. Yo creo que este fenómeno, en parte al menos, se explica por nuestra historia. El falso concepto que desde un principio tuvimos, y fué propagándose de generación en generación, sobre el carácter de nuestra guerra de independencia, considerándola, no como realmente fué, una lucha de justa y legítima *emancipación,* y por consiguiente, de familia, sino como una guerra nacional contra una potencia extranjera y usurpadora, como si descendiéramos de los indios y no de los mismos conquistadores, nos hizo poco simpática, sin duda, después de la victoria, y por prolongación inevitable de los rencores bélicos, una lengua que importaba un poderoso vínculo de unión con el enemigo, un testimonio vivo de parentesco, un bien común de familia, fundado en la naturaleza, indestructible por la separación política, por el fallo de las armas. Andando los años, no hace todavía muchos, comenzó a comprenderse mejor la necesi-

dad de reforzar los estudios gramaticales en nuestros colegios; pero entonces, aquel espíritu de patriotismo casero y municipal, estrecho y meticuloso, de que os he hablado, dió en el peregrino subterfugio de quitar al castellano su tradicional nombre de pila y cambiárselo por el de *idioma nacional,* eufemismo con el cual se le designó por años en nuestros planes y programas. Luego esto pareció todavía poco *patriótico,* y se le llamó *idioma patrio.* ¡Cuánta puerilidad! Pero los *reformadores* olvidaban o ignoraban la sabia sentencia de Horacio: *Naturam expelles furca, tamen usque recurret,* o como tradujo libre y magistralmente Destouches: *Chassez le naturel, il revient au galop.* Después de tanto andar, y por eso mismo, hemos vuelto con excelente acuerdo al punto de partida, y en la República Argentina se llama ya otra vez, oficialmente, castellano al castellano. Viaje redondo.

Pero todavía quedan en pie no pocas preocupaciones contra los estudios gramaticales, nacidas también, sin duda, del extraordinario vuelo tomado por las investigaciones científicas, de la honda atención dedicada a los graves problemas sociales, que nos llevan a negar todo valor al estudio teórico de las formas y leyes idiomáticas. Un solo caso citaré, pero de cuenta. El doctor Eduardo Wilde, cuyo talento original, ameno y penetrante ingenio nadie podría cuerdamente desconocer, ha escrito no hace mucho una extensa e interesante carta al doctor Guillermo Correa, gobernador de Catamarca, con motivo del plan de estudios de segunda enseñanza que éste le remitió. En ella, discurriendo más con su brillante *humour,* que con reposado juicio y conocimiento de causa, se declara contrario a la enseñanza de la gramática particular, y aboga por la de la general. Funda su extraña opinión en que antes de que hubiera gramática hubo lenguaje; en que las gramáticas de una misma lengua no están conformes en todo; en que los gramáticos se contradicen y se equivocan; censura sin razón algunos ejemplos tomados de la gramática de la Academia; justifica frases que él cree (con error manifiesto) contrarias a las reglas gramaticales, y afirma impávidamente que «los más gran-

des escritores de la tierra no han sabido jamás gramática », incluyendo expresamente en cuenta nada menos que a Boileau y a Victor Hugo. En todo esto, señores, hay, a mi juicio, confusiones enormes, que conviene rectificar, por el valor mismo de la pluma que en ellas incurre.

Que de la gramática se ha abusado, desnaturalizándola y pretendiendo darle un valor abstracto e independiente de la lengua cuya teoría debe simple y flexiblemente exponer; que ha habido y hay gramáticos pedantes y aburridos, que creen suficiente saber gramática para darse por escritores, y a los cuales de buena gana les diríamos con el gran Vives: *¡ Maledico gramaticationes tuas !;* nada de esto he de negar; pero nada de esto arguye tampoco en contra del bien entendido estudio de la gramática, del valor y utilidad de ese estudio.

La gramática no es más que la teoría de una lengua, esto es, de un hecho natural; la explicación y clasificación de los elementos, órganos y formas de un organismo físico-intelectual. Este organismo es complexo. En su constitución intervienen el procedimiento lógico, la imaginación y aun la facultad afectiva, desalojando muchas veces éstas a aquél del puesto principal. La gramática, que explica este organismo, procura extraer de él, naturalmente, el mayor número de principios generales, con los que se hace más rápido y fácil su conocimiento; pero lejos de substituír rígidamente las fórmulas a los hechos, forzándolos o recortándolos, debe seguir paso a paso la realidad, indicando, en la medida de lo posible y de lo útil, sus variedades y matices, sus caprichos e inconsecuencias, sus libertades y audacias, como estudia, explica y clasifica el naturalista un animal o una planta. Por eso la Academia, y con ella todas las gramáticas castellanas, registran concordancias como aquella: « la mayor parte de los hombres salieron », caso comunísimo de silepsis, que el doctor Wilde indebidamente censura, y que ningún gramático tendría derecho de rechazar, porque es un *hecho de lengua* perfectamente comprobado. Y no sólo registra la gramática esa frase, justificable en buena lógica, sino otras caprichosas

e ilógicas, como las llamadas expresivamente *idiotismos:* « a ojos vistas », « a pies juntillas », etc. Pero el señor Wilde parece creer que la irregularidad de los verbos es una ocurrencia de la Academia!

Ahora bien: la enseñanza de la gramática, así explicada, ¿resulta inútil? Tanto valdría declarar inútil toda teoría, de orden científico o artístico, en que se dé cuenta y razón de una serie de realidades. Claro es que no basta la teoría gramatical para poseer una lengua a fondo y manejarla magistralmente. Hay que hacer además un estudio personal y directo en el organismo vivo de la lengua, en la esfera popular y en la literaria. Pero tampoco es nadie naturalista con sólo estudiar un manual de historia natural, ni arquitecto por haber leído con atención un tratado de arquitectura. Y por eso no se ha de negar la utilidad de tales tratados, sobre todo para quien desea tener un conocimiento somero de cultura general y no puede o no quiere dedicarse especialmente a ese estudio.

No es mejor argumento decir que antes de que hubiera gramática hubo lenguaje. Ya sabíamos que toda teoría es posterior a la realidad en que se funda. La utilidad de formularla y estudiarla no es por ello menos evidente. Antes que se escribiera el primer tratado de navegación, hubo navegantes: ¿se deduce de aquí que los tratados de navegación no sirven para nada y que deben barrerse de las escuelas de marina?

En cuanto a la afirmación rotunda y absoluta de que « los más grandes escritores de la tierra no han sabido jamás gramática », se cae sola, sin que nadie la empuje. Seguramente, ninguno de los autores citados como ejemplos por el doctor Wilde dejó de estudiar gramática en la escuela, y en cuanto a Víctor Hugo, afirma expresamente que « todo gran escritor debe empezar por ser un gran gramático », y es notorio que las cuestiones de lengua y de gramática le preocuparon siempre. La afirmación del doctor Wilde sólo es exacta con respecto a los autores primitivos, que podríamos llamar *naturales,* como Homero y Herodoto. Lejos de saber

una gramática anterior, son ellos los que contribuyen a formarla, trabajando y modelando la lengua, creando y determinando sus formas, favorecidos por la ductilidad de un idioma en formación, y por el íntimo consorcio en que tales autores viven con la índole y con el alma de la raza y del pueblo que lo crea. Todos siguen entonces libre y espontáneamente una vía común, y un hombre de genio, expresión viva y suprema de todos, puede representarlos, interpretarlos y dirigirlos. Pero en las épocas cultas y reflexivas, en que la lengua ha consolidado sus formas y sus hábitos, en que, merced a su misma evolución y desarrollo, se ha fijado (en el sentido relativo que debe darse a esta palabra), no depende ya del arbitrio o del capricho de un escritor determinado el alterar esas formas o cambiar esos hábitos. Entonces, sin convertirse en ciencia exacta, sin dejar de ser varia y movediza como el espíritu que la engendra, la lengua ofrece series de hechos concordes, de fenómenos normales, reducibles a reglas generales, si no absolutas, que es posible enseñar y útil aprender. Por natural y fecunda tendencia del espíritu humano, nace entonces la teoría de la lengua, el *Arte explicado,* la gramática; no para forjar el idioma, ni para petrificarlo, ni para legislar sobre él abstracta o arbitrariamente, sino para observarlo, registrarlo y reflejarlo, llevándolo, en tal sentido, a la esfera de la razón. El gramático que así no lo entienda, no merece tal nombre. Sólo le es permitido preferir, si hay razones para ello, una forma lingüística a otra, entre varias opuestas o diversas relativas a un mismo caso; aconsejar tal procedimiento en ocasiones dudosas o confusas; oponerse a la propagación de ciertos vicios nacidos de la ignorancia y contrarios a la índole misma del idioma que explica, y contribuir a su orden y transparencia, sin daño de su espontaneidad, defendiéndole juiciosamente, por medio de un profundo estudio de su origen y desenvolvimiento histórico, contra las adulteraciones de los escritores vulgares, abigarrados e inhábiles, a quienes las lenguas deben siempre, y no a la espontánea corriente popular, sus mayores y más irreparables desmedros.

Para darse cuenta de la diferente consistencia que ofrecen los idiomas según las épocas, basta comparar el francés todavía instable, y, por eso mismo, más libre y espontáneo, del siglo XVI, con el francés clásico de la época de Luis XIV, de Racine y de Boileau. « Se escurre día a día de nuestras manos, y desde que yo vivo, se ha alterado en una mitad », decía Montaigne; y Vauquelin de la Fresnay observa en una de sus sátiras:

Car, depuis quarante ans, déjà quatre ou cinq fois
La façon a changé de parler en François.

En tales circunstancias, es obvio que no puede haber gramáticas, ni diccionarios tampoco. Littré no habría tenido entonces nada que hacer.

Quiero conceder todavía que, aun en épocas reflexivas como la nuestra, de idioma consistente y firme, un hombre de talento, de seguro instinto, prescindiendo de toda teoría gramatical formulada antes de él, pueda desentrañarla por esfuerzo propio, estudiando el cuerpo vivo de la lengua, y llegar a escribir admirablemente en ella. Supongamos por un momento que tal hubiese sido el caso de Calderón o de Luis de Granada (que era hasta retórico y escribió una Retórica eclesiástica), citados por el doctor Wilde. Prescindiendo de la suma de trabajo que el estudio de una buena teoría gramatical le hubiera ahorrado, ello ¿qué probaría? ¿Se enseña acaso la gramática en los colegios teniendo puesta la mira en casos tan extraordinariamente excepcionales? ¿Es posible exigir una vocación y un trabajo semejante de cuantos sólo desean y necesitan hablar y escribir con cierta corrección en su idioma, sin soñar siquiera en ser escritores, ni en consumir sus fuerzas y sus años en revolver textos de lengua? ¿Se ha de condenar a todo el mundo a trabajos forzados de filología? ¿En castigo de qué delito, señores?

Los gramáticos no están siempre de acuerdo unos con otros; se equivocan a veces: concedido. Pero ¿no se equivocan también los médicos? ¿No hay diversidad de opiniones entre ellos? ¿No

sucede esto mismo aun en materias de observación práctica, como la anatomía y la histología? ¿Arrojaremos por lo tanto también al fuego los tratados de medicina, para volver al curanderismo? Armados de tal lógica, y recordando la hermosa sentencia de Goethe, de que toda teoría es gris, pero el árbol de la vida está cargado de frutos, lo mejor sería cerrar los colegios y las Facultades y ponernos a tomar el sol.

Y sin duda porque los extremos se tocan, el doctor Wilde, tan enemigo de la gramática y los gramáticos, acaba por entrar en falsos escrúpulos gramaticales, y pone en el índice frases tan inocentes como éstas: « La carta que tuve el honor de escribir », en la cual, truncando la frase verbal de la oración de relativo (subordinada a otra principal, que en el ejemplo propuesto no está completa), halla que eso es decir « la carta que tuve », en vez de « la carta que escribí »; y « dijeron estas cosas », que califica de ridícula. Pero si yo tengo o disfruto la honra de escribir una carta, bien puedo decirlo [1]; y las cosas *se dicen,* cuando se nombran o se habla de ellas. Cuando *se dice lo que se siente,* como Quevedo, o lo que se piensa, o lo que se hace, se *dice* una *cosa.* « ¡Qué cosas dijo! », exclama Moratín, refiriéndose al famoso don Ermeguncio, en la sátira *El filosofastro.* Fundar censuras gramaticales en tales sutilezas es imitar a los puristas que en la comedia *Les académiciens,* de Saint-Évremond, del siglo XVII, proscribían la locución *fermer la porte,* observando que *on ferme la chambre, mais qu'on pousse la porte!*

En suma, y poniendo las cosas en su lugar, saber gramática no es sinónimo de tener ingenio, ni de ser escritor artista; pero será siempre útil y aun necesario en épocas cultas para que el poseedor de esos dones pueda desplegarlos con desembarazo, seguridad y gallardía, evitando lunares y manchas que, al caer sobre la dicción, pueden filtrarse hasta el pensamiento mismo.

1. Tal modo de expresarse es moderno y algo afectado; pero no antigramatical. El que tuviese la manía de doblar una pierna al caminar, ¿no podría decir: « la pierna que *tengo la manía de doblar?* »

Del descuido o indiferencia con respecto a la lengua, que hoy predomina entre nosotros, nace otro hecho censurable: el enorme abuso neológico (hijo de la ignorancia y de la impotencia, según Víctor Hugo), con el cual, so pretexto de enriquecerla y modernizarla, se la recarga atropelladamente, olvidando su índole y su carácter, y los recursos infinitos de su propio caudal. Algunos han dado en denunciar a nuestra lengua como insuficiente para la expresión del pensamiento moderno. Yo disto mucho de pensarlo; pero, aunque así fuera, no estaría por cierto en la violenta irrupción de voces bárbaras, en el acumulamiento por aluvión, el remedio del mal. Habría que enriquecer y ensanchar el idioma por asimilación, por evolución lenta y orgánica, estudiándole a fondo, siguiendo en las innovaciones sus mismas leyes morfológicas y fonéticas, en vez de empañarle y despedazarle, matando lo que pretendemos reformar. Hagamos con los pensadores modernos lo que los grandes escritores españoles del siglo XVI hicieron con los inmensos raudales del pensamiento platónico y del pensamiento aristotélico: absorberlos íntegros, sin detrimento de la limpidez y hermosura de la lengua, antes enriqueciéndola y vigorizándola dentro de su propio carácter, de su individual fisonomía, que en los idiomas, como en las naciones y en los hombres, es la condición fundamental de toda excelencia. Pero lo que entre nosotros triunfa es la manía del neologismo sin ton ni són. No hay por qué rechazar, en homenaje a un purismo meticuloso, las palabras nuevas, necesarias o útiles, con tal que se observen en su formación, composición o derivación las leyes y hábitos del idioma; pero ¿qué ventajas reportan palabras superfluas y mal formadas como *independizar* por *emancipar*, *influenciar* por *influir*, *obstaculizar* por *obstar* o *estorbar*, *transar* por *transigir*, *solucionar* por *resolver*, *desapercibido* por *inadvertido*, *rol* por *papel*, *enceguecer* por *cegar*, *prender* por *encender*, *munirse* por *proveerse*, *discernir* por *otorgar*, *blok* por *bloque*, *revisación* por *revisión*, *auspiciar* por *patrocinar*, *apurar* por *apresusar*, *pararse* por *levantarse*, y tantas otras que en abigarrado montón ruedan sin tregua

por las columnas de nuestros periódicos, por las páginas de nuestros libros y por los discursos de nuestros oradores?

« La lengua de hoy, dice el insigne filólogo colombiano Rufino Cuervo, reposa sobre el fundamento de la lengua de ayer, y seguida paso a paso hasta sus orígenes, como en gran parte puede seguirse entre los pueblos que tienen literatura, ofrece en la identidad fundamental de las acepciones, en la normal formación de sus inflexiones y derivaciones, y en la regularidad relativa con que en cada época modifica su sistema fonético, una prueba patente de que no es un agregado de signos arbitrarios que se mudan a todos los vientos del capricho. Al nacer la recibimos en cierto punto de su proceso histórico, y con ella recibimos también los moldes en que vaciamos nuestras ideas; crecemos, y la usamos en común con nuestros coetáneos; y, cerrado nuestro viaje, sigue ella por su cauce acostumbrado.

« Que una lengua es susceptible de progreso y desenvolvimiento, es cosa clara y visible; lo que fué jerga de bárbaros, llega con el cultivo a ser vehículo de las más altas concepciones. Blanda como la cera, suministra paulatinamente nombre adecuado para cada objeto; apurando y espiritualizando términos de significación groseramente material, acaba por presentar con diafanidad perfecta los conceptos más ideales; y volatilizando otros, si cabe decirlo así, y desembarazándolos de toda significación concreta, los convierte en meros signos de relaciones, con que se exprimen los más delicados procedimientos del raciocinio.

« Todo crecimiento, todo uso nuevo se origina en la iniciativa individual; pero no todo lo nuevo logra aquella aceptación que es prenda de vida duradera...

El fondo de la lengua no es una conglomeración informe de elementos mutilados por la barbarie, sino un sistema tradicional gobernado por principios fisiológicos y psicológicos, que va acomodándose a las necesidades del entendimiento mediante el desarrollo congruente de sus partes y la asimilación consiguiente de las nuevas adquisiciones. Por tanto, si el autor de una innovación

obedece a alguna analogía o tendencia conocida de la lengua, o acude a una necesidad notoria, es casi seguro que halle imitadores y que vea extenderse por todas partes su invento; sin esta circunstancia es muy probable que la innovación no pase de un desliz individual. Así, cuando se empezó a dar terminación femenina en *a* a los nombres en *dor,* que por mucho tiempo fueron invariables, no pudo ser dudoso el éxito de la tentativa, porque no había de causar extrañeza el que aquéllos se igualasen a los demás femeninos acabados en *a*... Por el contrario, no es fácil que encuentre imitadores J. J. de Mora en hacer invariable para el femenino el adjetivo *alazán,* cuando todos los adjetivos en *an* agregan *a*... Del mismo modo se explica la resistencia que ha encontrado y acaso encontrará siempre aquella construcción inglesa: « Mi inclinación a — y mi conformidad con — la mayoría »; los eminentes patronos que ha tenido no han reparado en que, habituados los ingleses al uso adverbial de sus preposiciones, no tienen por qué extrañar el que se corte la frase dejando en suspenso la partícula, cosa que entre nosotros no tiene precedente.

«Por aquí se ve que tratándose de una nación culta y poseedora de una literatura, la lengua, con sus principios fonéticos y morfológicos, con su sintaxis y semasiología peculiares, es atributo propio de la nacionalidad, y superior por consiguiente al individuo, quien, por descuido u obedeciendo a principios falsos, puede caer en error; y con la autoridad de la lengua misma, en cuanto se haya estudiado de raíz en todas las manifestaciones de su desenvolvimiento histórico, no sólo es lícito, sino forzoso, desaprobar toda práctica que rompa con las leyes que rigen su estructura. Siendo esto así, la morfología cae completamente fuera del arbitrio de quien habla o escribe; pues ninguno de propia autoridad podrá apartarse del uso recibido al formar un plural o al conjugar un verbo, y lo más a que alcanza su libertad es a optar entre dos usos concurrentes, diciendo, verbigracia, *despliega* o *desplega, atesta* o *atiesta,* según venga a cuento o parezca más razonable. Cosa parecida puede decirse sobre la sintaxis, supuesto que no es lícito alte-

rar según el propio capricho los moldes existentes. En cuanto al aumento del vocabulario, no admite duda que deben con plena libertad aprovecharse los medios que ofrece la lengua para la formación y composición de vocablos, en especial cuando se trate de casos tan comunes que uno nuevo no cause extrañeza; y por lo que hace a introducir voces cuyos elementos no existen de antemano, se recomienda la doctrina horaciana de hacerlo cuando fuere menester...

«En suma, pues, el individuo ha de seguir la corriente de la lengua, y si la ensancha, ha de ser por medio de nuevas combinaciones de lo existente y conforme a modelos comunes, o introduciendo términos necesarios para la designación de ideas nuevas; si la pule, ha de ser descartando, entre usos coexistentes, las formaciones más broncas, las construcciones más embarazosas o inelegantes; si la embellece, ha de ser vaciando sus pensamientos en las formas más artísticas. Así, el deleite con que se admirará su obra, despertará el amor a la corrección del lenguaje y la pureza del estilo, y convidará a la imitación. Esta influencia es la que han ejercido siempre las obras de aquellos grandes escritores que han logrado transfundir su pensamiento, su sér mismo, en el idioma patrio, y perpetuar su dicción y su estilo.

« Lo dicho hasta aquí muestra cuán razonable es la opinión corriente de que los buenos escritores representan la lengua en su forma literaria más pura, y por qué desde tiempo inmemorial se ha citado su testimonio como manifestación la más respetable del uso; y con no menos claridad da a entender que si es acatada la autoridad de los clásicos, la lengua no abdica su soberanía, y que ante su tribunal quedan vencidos, así el error o capricho individual, como las prácticas olvidadas de otra época en presencia de las actuales; de donde se sigue que, comparando a un escritor con los demás de su tiempo, y confrontando su elocución con el habla común o consultando el genio del idioma, según aparece en los casos análogos, se puede decidir si tal o cual práctica es o no propia de la lengua, o si su imitación es absolutamente oportuna.

La autoridad de los escritores tiene, pues, por fundamento la conformidad con los principios que rigen la lengua, y los gramáticos y críticos han usado de un derecho perfecto al censurar las desviaciones ocasionales con que se tropieza en obras eminentes; con lo cual ni se menoscaba el mérito de éstas, ni adquieren crédito los censores, pues sólo se pone de manifiesto la insuficiencia de las fuerzas humanas cuando se tiene la mira en el ápice de la perfección » [1].

El útimo punto de que quiero hablaros con relación al idioma, y que viene a ser como una consecuencia, la más pueril y viciosa, de las causas antes indicadas, es cierta propaganda, inspirada en un mal entendido espíritu nacional, y en falsas analogías, destinada a mostrar como cosa inevitable, provechosa y casi realizada ya del todo, la corrupción y fermentación del castellano, y su transformación en una lengüita argentina, para nuestro uso particular y exclusivo. Se ha pretendido dar pomposa base científica a tal ocurrencia, y se ha traído la historia en su auxilio, estableciendo una forzadísima analogía entre la corrupción del latín, y su transformación en las lenguas neolatinas, y la que se supone inminente del castellano en argentino, paraguayo, uruguayo, chileno, boliviano, peruano, ecuatoriano, colombiano, venezolano, mejicano, guatemalteco, sansalvadoreño, nicaragüense, costarricense, hondureño... y ¡ hasta panameño ! Esta propaganda se funda, además, en nuestro carácter de país de inmigración, en las influencias de diversas lenguas europeas sobre la nuestra y en la pretensa formación de un futuro *tipo argentino,* diverso del actual y producto de las varias razas que aquí vienen y habitan. Cuenta, por último, con el apoyo de algunos escritores europeos, especialmente franceses, que sabiéndonos enamorados perdidamente de París, miran con viva simpatía todo movimiento que tienda a separarnos intelectualmente de España y a borrar nuestra natural filiación étnica. Así, el señor Remy de Gourmont, en un reciente prólogo a un libro

1. *Diccionario de construcción y régimen.* Introducción, páginas XXXV y siguientes.

de versos de un argentino, después de poner galantemente nuestro movimiento literario muy por encima de los Núñez de Arce, Peredas, Valeras y Menéndez y Pelayos de España, alaba el aprisionamiento de nuestra sintaxis en la construcción lógica y rectilínea preferida por el francés, más conforme, dice, a la evolución natural del pensamiento, como si lo *natural* y lo *lógico* no fueran en este caso hasta antitéticos; tacha, con la más gentil petulancia, de *rudo* al castellano clásico, y descubre, en algunos escritores franco-americanos un flamante idioma *neo-español,* de que nosotros no teníamos noticia, digno de unirse al celebérrimo grupo de las diez lenguas, que según el ilustre historiador y crítico literario Villemain, se hablaban ya en España a principios del *siglo octavo*, y en el que incluía, sin remordimientos y con sangre ligera, al *viejo español*, al *cántabro*, al *griego,* al *caldeo,* al *celtíbero,* al *valenciano,* y al *catalán...* Pero ¿cómo sabrá todo eso que dice de castellano *clásico* y *neo* el señor Remy de Gourmont?...

Esta teoría, que gratuitamente nos atribuye la corrupción y decadencia de las postrimerías del imperio romano, y equipara a los que vienen de todas partes del mundo a traernos el contingente de su trabajo ó de su cultura, a una muchedumbre bárbara e invasora lanzada como un azote; esa teoría, digo, no ha medrado, y su realidad correspondiente se halla, sin duda, en un futuro tan remoto, que todavía no se ve. Felicitémonos una y mil veces por ello, señores, en nombre de nuestro progreso, en nombre de nuestra identidad y de nuestro espíritu nacional. En nombre de nuestro progreso, porque nuestro idioma castellano, ilustre como el que más en la historia literaria universal, y el más nativamente difundido en el mundo después del inglés, es preciosísimo vínculo que nos pone en comercio y comunicación directa con sesenta o setenta millones de hombres sobre la tierra; en nombre de nuestra identidad y personalidad nacional, porque un cambio de idioma supone necesariamente un cambio étnico radical y profundo, que embrollando nuestra genealogía, quebraría para siempre en dos pedazos nuestra historia nacional. No olvidemos que en castella-

no celebraron nuestros poetas las victorias de la independencia; en castellano se escribió el acta de nuestra emancipación; en castellano están escritas nuestra Constitución y nuestras leyes, las obras de Echeverría y de Gutiérrez, de Mármol y de Andrade, de López, de Sarmiento y de Estrada; en castellano nos enseñaron a hablar nuestras madres; en castellano hemos enseñado a hablar a nuestros hijos. El castellano es uno, en España y en América, sin que esa evidente y benéfica unidad se menoscabe en lo más mínimo por ciertas ligeras diferencias de vocabulario familiar, existentes también entre las provincias españolas y entre nuestras propias provincias. Y aun poniendo en cuenta de *argentino* ciertos excusados galicismos y algunos crasos errores gramaticales que aquí por simple ignorancia se cometen, todavía no necesitamos, a Dios gracias, que se nos *traduzcan,* no diré las obras de Campoamor o de Valera, de Cervantes o Garcilaso, pero ni la prosa venerable de la *Siete Partidas*, que podemos leer de corrido.

Este hermoso, este magnífico idioma está, pues, esencialmente fundido en la raíces mismas de nuestro sér como hombres, de nuestra alma como nación. Atentar contra su unidad fundamental es no sólo un acto de barbarie, es un crimen de lesa patria. Conservémosle, según el voto de Echeverría; perfeccionémosle en lo posible; estudiémosle con amor para preservarle de corruptelas funestas, para conocer su índole y aprovechar sus recursos; desestimemos las lisonjas y consejos de los amables huéspedes que nos repiten al oído el « seréis como dioses », y tengamos fe, no obstante las corrientes extranjeras, en la verdad de aquellos versos proféticos del duque de Frías:

Mas ahora y siempre el argonauta osado
Que del mar arrrostrare los furores,
Al arrojar el áncora pesada
En las playas antípodas distantes,
Verá la cruz del Gólgota plantada
Y escuchará la lengua de Cervantes.

Y sírvanme estos valientes versos de transición a las breves consideraciones que deseo presentaros sobre el espíritu nacional en relación con nuestro movimiento literario.

Que la literatura, sobre todo en sus esferas más puramente estéticas, debe tener carácter nacional, es decir, el sello propio del pueblo y la raza que la produce, es cosa que en principio ya casi nadie discute. La belleza literaria surge, no de la razón, cuyo objeto trascendente es la verdad universal, sino de la imaginación y del sentimiento, cuya índole y manifestaciones, íntimamente ligadas a la región y a la raza, varían considerablemente de pueblo a pueblo y ofrecen muchas veces diferencias profundas. Sólo se puede expresar bien, natural y sinceramente, lo que se conoce a fondo, lo que interesa, lo que se ama de veras; y sólo se conoce, sólo interesa y se ama de veras lo propio, lo que está como esparcido y difuso en el ambiente que se respira, en la luz que nos alumbra, en el suelo que nos substenta, y que nos hace, en cierto modo, a semejanza suya. El exotismo podrá ser, por excepción, característico de tal o cual escritor de mérito, y aun así nunca será absoluto; pero no es posible concebirlo como carácter general de la literatura de un pueblo, si ha de ser digna de tal nombre.

Pero ¿dónde empiezan y dónde acaban los dominios de la literatura nacional? ¿Cómo debe entenderse? ¿Qué exageraciones hay que evitar? Ese es el problema, que no puede resolverse de una manera general y absoluta, pues se complica en cada caso con datos y elementos diversos, según el origen, afinidades y circunstancias del pueblo de que se trate.

Circunscribiéndome al caso nuestro, observo primeramente que en nuestras ideas y tentativas de arte nacional solemos adolecer de un criterio algo estrecho. ¿Qué debe entenderse por *nuestro,* por nacional, con respecto a la producción artística argentina? ¿Los tipos y costumbres que nos son peculiares y *exclusivamente* nos pertenecen, el paisaje que nos rodea, los hechos de nuestra historia como nación, lo *criollo* puro, regional y local? Sin duda, todo eso; pero no sólo eso. Nuestra doctrina debe fundarse sólida-

mente en la verdad, en los hechos, que es pueril e inútil desconocer; y la verdad es que no somos aborígenes de América, sino europeos trasplantados y modificados por el medio, por las vicisitudes de nuestra historia, pero en relación no interrumpida, y cada día mayor, con la civilización *extraterritorial,* diré así, de donde procedemos. Tenemos, pues, elementos de raza (y éstos son, como observa Burnouf, tenaces, irreducibles y de una vitalidad asombrosa) que nos son comunes con otros pueblos de la misma América y de Europa, y esas afinidades tienen también derecho de ciudadanía en nuestra producción literaria. Quiero decir que no sólo debemos considerar nuestro lo que exclusivamente nos pertenece, sino lo que poseemos en común con otros y que es tanto de nosotros como de ellos. La tradición de raza y la influencia de la cultura europea en lo que tiene de legítima y podemos asimilar orgánicamente, han de tener también su lengua y su acento, si no nos empeñamos en truncar nuestra naturaleza y cerrarnos el horizonte. ¿Cómo podría concebirse el empeño de achicarnos y mutilarnos, restringiendo sin duelo el campo de nuestra actividad literaria? En

rica elevada, sobre todo, ¿qué influencia podría tener el *criollismo* al manifestar nuestros sentimientos más íntimos, delicados o profundos, según la índole propia de nuestra raza, y según los hábitos, caracteres y tendencias de la civilización de que formamos parte? Cada escritor, sin dejar de ser *argentino,* manifestará, según sus gustos y aptitudes, los elementos generales o los elementos especiales de nuestra contextura nacional; pero sólo comprendiéndolos todos libre y ampliamente, lograremos ver reflejada, en una literatura propia, nuestra imagen íntegra.

Téngase presente, además, que las condiciones generales de la civilización moderna han modificado en todas partes, haciéndolo más comprensivo, el concepto del arte nacional. En los pueblos antiguos, y aun en la época que corre desde el Renacimiento hasta fin del siglo XVII, el relativo aislamiento y el frecuente estado de guerra determinaron un desenvolvimiento más independiente, original y autónomo, y como consecuencia, un ca-

rácter más profunda y estrictamente nacional o de raza en sus respectivas literaturas. España se distinguió especialmente en este punto, y logró en el drama un arte nuevo, completamente original y propio. Así en el siglo XVII, pudo tener todavía un gran poeta eminentemente nacional en Calderón. En nuestro tiempo, los vínculos de comercio, las relaciones políticas, la rapidez y frecuencia de las comunicaciones, el impulso general de las ciencias y de sus aplicaciones industriales, han acercado de tal manera a los pueblos, y han determinado tan poderosas influencias, que sin perder cada cual su fisonomía y carácter propio, han hecho menos riguroso y más complexo el arte nacional, impidiendo la aparición de esos grandes representantes poéticos del alma colectiva. El carácter *personal* de la poesía moderna, que aparece con el movimiento romántico, como reflejo de profundas modificaciones en las condiciones y circunstancias sociales, es asimismo contrario al carácter *nacional,* en el sentido estricto y antiguo del término. Así pudo Enrique Heine ser más francés que alemán, Víctor Hugo más español que francés y Gustavo Bécquer más alemán que español.

Últimamente, la tendencia al arte nacional entre nosotros ha elegido el teatro para campo de sus tentativas y ensayos. Al hablaros de ello, sólo me atendré a las impresiones personales recibidas, prescindiendo de la repercusión que ese movimiento haya podido tener en nuestra crítica periodística, hoy miserablemente reducida a un coro de alabanzas complacientes o inconscientes de autores y actores, sin discernimiento para descubrir la verdad, y sin valor para decirla cuando por raro caso la descubre.

Una manifestación seria y elevada de arte nacional en el teatro, no la creo posible por ahora entre nosotros. Motivos poderosos, de orden general y particular, se oponen en este punto a un resultado feliz. Desde luego, no cabe desconocer que las condiciones de la civilización actual son completamente desfavorables al arte dramático. Examinarlas a fondo me llevaría muy lejos; pero baste anotar el estado de decadencia en que ese arte se encuentra en las

principales naciones de Europa. Comparados con los grandes dramaturgos de otras épocas, antiguos o modernos, los mejores de ahora resultan de poco relieve. El teatro oscila entre lo obsceno y lo frívolo, entre lo extravagante y demoledor; a veces muestra ingenio, habilidad y gracia; otras un grado muy apreciable de sentimiento y belleza; pero el grande arte, dramático o cómico, casi nunca aparece. El repertorio del teatro Antoine, de París, importado aquí hace poco con compañía y todo, a título de *libre,* atrevido y novísimo, con gran aparato de innovador y secundado por el estruendo de los periódicos, resultó vulgar, grosero, de ocasión, aburrido, de la más perfecta nulidad estética.

A las causas generales y profundas de que tales hechos derivan, hay que añadir otras, nacidas del estado transitorio y movedizo de la sociedad argentina actual. Las grandes épocas de la poesía dramática han sido siempre y en todas partes aquellas en que los pueblos han llegado a completa madurez, a una brillante cultura, a una gran homogeneidad de elementos, con costumbres, tendencias y caracteres propios, vigorosamente trazados. Nuestra sociedad, no bien orientada todavía, con rasgos poco firmes, en un período de formación y asimilación, que altera cada pocos años su fisonomía, no tiene la fijeza de líneas, el relieve característico indispensable para ser pintada e interpretada por medio de géneros objetivos, como el drama y la novela. Le falta también mucho de la cultura general, y más de la cultura artística, que la dramática especialmente requiere.

Fácil es darse cuenta, además, de que el pequeño movimiento dramático a que me refiero ha nacido con un vicio radical: la necesidad de sujetarse y reducirse al carácter, a las condiciones, a los asuntos limitadísimos que están al alcance de las ínfimas compañías locales que le han provocado, al transformar, no hace mucho, en teatro el circo en que trabajaban. Se dirá que tales han sido los obscuros orígenes del teatro en todas partes; pero adviértase que nosotros, como hombres y como artistas, pertenecemos a una raza ya culta, que ha hecho largo y brillante camino en la historia, que ha

saboreado las supremas delicias de un espléndido arte dramático universalmente admirado; cuya imaginación se ha bañado en los fulgores del magno arte antiguo y del moderno arte dramático de las naciones de Europa, con Shakespeare en la cúspide; y que engarzados en la cadena de oro que arranca de Grecia, pasa por Roma, y desciende resplandeciente por los pueblos de cultura clásica, no tenemos por qué darla por suprimida, para remontar la corriente de los siglos y volver a la Edad Media, con los tanteos de un arte dramático groseramente popular. Al contrario, los primeros ensayos dramáticos en nuestra República, cualquiera que fuese su mérito, así como los épicos y líricos, tuvieron carácter artístico y literario. Inícialos Labardén al fin de la época colonial, con *Siripo,* y Juan Cruz Varela los continúa con sus tragedias *Argias* y *Dido.* Mármol ensayó el drama romántico; y si la tendencia actual prefiere la pintura realista y bien observada de costumbres y tipos contemporáneos, no es ello motivo para que excusemos con inoportuna indulgencia la falta de elevación en el concepto ético y estético, en la contemplación de la vida, en la pintura de sentimientos y pasiones, de estudio en los caracteres, de perfección y delicadeza en los procedimientos artísticos, a que debemos noblemente tender. Un arte tal sería para nosotros un evidente retroceso.

De las circunstancias antedichas se ha originado una preferencia casi exclusiva en favor del gaucho y de las costumbres gauchescas, como si aquél pudiese ser hoy, ni hubiese sido nunca, nuestro representante nacional. Es curioso. Hemos esperado que el gaucho desaparezca casi del todo, para llevarlo a la escena. No niego el derecho de hacerlo, aunque creo tal tipo mucho más adecuado para el poema o la leyenda que para la cruda luz de las tablas. Lo que juzgo inadmisible es el carácter representativo que se le quiere atribuir, dándole una trascendencia que absolutamente no tiene, como lo demuestra su misma desaparición paulatina. El gaucho no ha sido más que un tipo local accidental y transitorio, inferior, aunque interesante; modificación en nuestro medio, en nuestras pampas bárbaras y solitarias, del campesino

andaluz, de quien heredó su vivacidad y agudeza, cuyo antiguo vocabulario *(truje, mesmo, vide)* y cuya guitarra conserva. A medida que nuestra civilización, desviada y detenida un tiempo por el desierto, ha ido buscando su nivel con la cultura europea de donde originariamente procede, y la industria surge, y el comercio se activa, y el territorio se puebla, y la instrucción se difunde, el gaucho languidece, y muere, o se transforma, sin que su desaparición altere ni desintegre en lo más mínimo nuestra alma nacional, de la cual él no pudo ser nunca verdadera raíz o fundamento. Hacer, pues, del gaucho el eje de la escena, es incurrir en confusión lamentable, es propender a un arte pseudo-nacional, cayendo en convencionalismo análogo al de los libros de caballerías del siglo XVI, nunca más abundantes que cuando la institución y las costumbres que les dieron origen y se tomaban por modelo habían desaparecido.

Por lo demás, para dar color y ambiente nacional a nuestra producción artística, no es necesario, como parece creerse, acudir a lo puramente local como carácter o costumbre. Un arte más delicado hasta preferiría y sabría encontrar, en los elementos que nos son comunes con la civilización tradicional a que pertenecemos, aquellos matices diferenciales que la historia, el clima y otras diversas influencias han hecho nacer en ellos y les dan sello especial.

Y en fin, importa muchísimo tener presente que, para fundar un verdadero arte nacional en géneros objetivos, como el drama o la novela, no basta reproducir más o menos fielmente la superficie o el relieve de lo que nos rodea. Dentro de tan limitado y fácil procedimiento, para el cual cierto instinto fotográfico y cierta habilidad son suficientes, sólo puede surgir un arte trivial y sin trascendencia, es decir, un *sub-arte.* Con él podrá llegarse a la literatura industrial, a la profesión lucrativa, al frívolo pasatiempo, no a la verdadera belleza. Ésta requiere que se penetre en el alma de las cosas hasta hallar, dentro de lo particular y característico, lo universal y humano, pues como dice luminosamente Lessing, la fun-

ción del arte consiste en elevar lo individual a la categoría de lo general.

Para que exista un *arte nacional,* en sentido lato o estricto, se requiere que la producción artística encarne o refleje más o menos substancialmente, directa o indirectamente, alguno o algunos (según los casos) de estos elementos :

1° El carácter tradicional y castizo de la raza : su *naturaleza moral ;*

2° La *historia, leyendas, tipos y costumbres* del pueblo a que pertenece el artista;

3° Los elementos característicos del *paisaje,* trasladados con *amor de naturaleza ;*

4° Las *tendencias y aspiraciones* populares, sociales y políticas del alma colectiva, ya en el orden interno, ya en su desenvolvimiento, como *unidad nacional,* frente a los demás pueblos. Todo ello vivificado por el *amor de la tierra* y del *sér moral y tradicional de la nación ;*

5° En los temas íntimos, los *matices del sentimiento y de la fantasía,* el tono o timbre de los colores, que, cuando el arte es sincero, han de estar *naturalmente* en armonía con la constitución radical de la raza, con el clima y las condiciones generales de la naturaleza circunstante. Tales caracteres diferenciales que, erróneamente, muchos no toman en cuenta al hablar de *arte nacional,* son menos salientes y visibles, pero no menos reales y substanciales que los anteriormente enumerados ;

6° Las líneas generales de lo que podría llamarse el *estilo nacional,* que no es, en la obra artística, sino el reflejo de la *fisonomía étnica,* en nada contradictoria con la originalidad y estilo individual, antes su mejor garantía ;

7° En poesía, los *procedimientos técnicos y las condiciones externas de la expresión y de la versificación,* tan íntima y necesariamente relacionadas con el idioma, y, a través de él, con el genio de la raza y sus tendencias características.

Temo cansaros y concluyo. De lo que dejo expuesto se deduce

el modo comprensivo y flexible con que, a mi juicio, sin pueriles presunciones caseras, debe entenderse y fomentarse el espíritu nacional en la literatura y en la lengua. Por fortuna, no estamos condenados a formar todo nuestro capital con nuestro trabajo. Hijos de padres ricos, hemos recibido una grande herencia de religión, de costumbres, de lengua, de literatura, de carácter. Conservémosla y mejorémosla, uniéndole el fruto de nuestra labor en esta región nueva y hermosa, ya iluminada por la gloria y visitada por el ingenio. El justo y fecundo anhelo de tener vida propia y arte original, mejor se logra atendiendo a la tradición para renovarla, que apartándose de ella bruscamente. Los pueblos jóvenes, fáciles a la imitación indiscreta de todo lo recién llegado, de toda novedad deslumbrante, tienen la mejor garantía de su personalidad en los elementos constitutivos de la raza, eternamente vivaces, y prontos a echar en nuevo y fecundo suelo nuevas y pujantes ramas. El río que después de atravesar vastas regiones se arroja al mar, desbordado y orgulloso, no deja por ello de estar unido a su fuente. Y, sobre todo, tengamos siempre muy en cuenta que un fuerte espíritu nacional no se forja con fórmulas ni teorías, ni prefiriendo el mate al té, el poncho al frac, la guitarra al órgano, Ascasubi a Andrade; sino tomando la existencia en serio, enriqueciendo nuestra sangre y nuestro sér con el trabajo, vigorizando nuestro pensamiento y comunicándole plenitud de vida. Cuando eso sea, el espíritu del mundo, libremente recibido, se transformará en nuestra casa, ostentará nuestro escudo y vestirá nuestras armas.

DOMINGO D. MARTINTO

PRÓLOGO Á SUS POESÍAS

En toda época de indecisión y poca firmeza del gusto literario, cuando diversas tendencias luchan entre sí con mayor o menor empuje, disputándose la primacía en la mente y en el corazón de los escritores, suelen aparecer ingenios especialmente equilibrados y eclécticos, que abren en su inteligencia ventanas a todos los rumbos, dan franca entrada en ella a vientos helados y a vientos abrasadores, y allá en el más escondido recinto de su espíritu acaban por fabricarse, con cierta complacencia epicúrea, un blando y tibio ambiente de primavera. Colocados tales autores en el punto de arranque de diferentes caminos, vienen a formar como un centro de unión entre ellos, hacia el cual todos convergen.

Tal es, en mi opinión, el carácter que corresponde, en nuestro municipio literario, a mi amigo el autor de esta delicada colección de poesías, que da nuevo triunfo a la musa argentina, y a mí ocasión para escribir este prólogo.

Martinto, hechos sus estudios en un colegio de Francia, comenzó a manifestar aquí los síntomas del *scribendi cacoethes* (de que ya nunca se verá libre) entre los jóvenes que por los años de 1875 a 1885, más o menos, quisieron producir en nuestro país una última y tardía florescencia romántica, de imitación puramente francesa, haciendo caso omiso de cuanto el tiempo *había*

visto morir desde el año treinta hasta entonces. Tamaño anacronismo sólo sirvió para esterilizar algunas brillantes disposiciones, anegándolas en un mar de palabras y quejumbres, como que en América no existieron nunca, y menos podían existir entonces, los antecedentes y circunstancias trascendentales que en algunas partes de Europa hicieron fundamental, espontáneo y fecundo el glorioso movimiento romántico.

Si yo hubiese de seguir aquí los malos hábitos de nuestra crítica al uso, con lo que antecede quedaría Martinto suficientemente clasificado, como poeta romántico, incorrecto y lleno de pasión. Aquí es aún cosa admitida y averiguada que la corrección, la serenidad, la sobriedad, la limpieza, implican frialdad y rebuscamiento, y el desorden desmañado e intemperante inspiración y calor de alma. Se admite también, tal vez como precioso elemento de comodidad crítica, que cada escritor no tiene ni puede tener otras cualidades y defectos que los generales que se suponen en la escuela o tendencia a que desde el primer instante se presenta afiliado, por más que su peculiar temperamento modifique notablemente unas y otros, por más que la vida y el estudio acumulen y desarrollen en su espíritu nuevos gérmenes y potencias artísticas, por más que ya no queden en sus labios ni rastros de la leche con que en un principio le alimentaron las intransigencias de escuela, por más, en fin, que cada artista algo digno de este nombre, por cualquier senda que marche, sea *un caso* que ha de estudiarse *en sí,* y no colectivamente y en montón. Pero es, sin duda, más cómodo, aunque también sea vulgaridad insufrible, tener de antemano fabricada la receta crítica que ha de pegarse oportunamente, a modo de rótulo indeleble, en el cristal de la producción artística, donde se guardan las esencias del alma.

Pues bien, a riesgo de ofender tan venerable costumbre, yo quiero notar aquí cómo Martinto, que empezó a escribir en la legión romántica a que antes hice referencia, ha llegado a sazón fuera del romanticismo, en medio de un eclecticismo artístico templado, elegante y voluptuoso, y cómo, habiendo sido en sus prin-

cipios y gustos muy francés, exclusivamente francés, conociendo y admirando mucho la literatura francesa, y sin que, en lo esencial haya dejado de ser esa una irresistible tendencia de su espíritu, su poesía ha llegado a no ser *afrancesada,* en el sentido para nosotros censurable de esta palabra, y que yo he combatido enérgicamente en ocasiones diversas.

El secreto de una y otra cosa debe buscarse en dos excelentes cualidades de Martinto: la sinceridad y la curiosidad artística. La primera le emancipó muy pronto de la mayor aberración poética, el lamento retórico, y de esa enfermedad *sin nombre* (y también sin causa, como no fuese la de rimar con *hombre),* de que se creían víctimas los jóvenes poetas de su generación.

En lo que se llamó *romanticismo,* como en lo que se denominó *clasicismo,* y en lo que hoy se nombra *realismo* o *naturalismo,* deben distinguirse siempre, y no se distinguen nunca, las escuelas militantes, con códigos exclusivos, designadas con tales nombres, que, favorecidas por circunstancias históricas, triunfan un tiempo más o menos completamente, y luego mueren, o se transforman en otras, y la raíz y tendencia eternamente humanas, que son el primer origen psicológico de esas escuelas, se manifiestan con poca o mucha energía en todas las épocas literarias, son más o menos predominantes según las razas y los climas, y persisten íntegras sobre los escombros de los bandos artísticos que ellas mismas engendran. Se ha escrito una obra sobre el *romanticismo de los clásicos,* y otra podría escribirse sobre el *clasicismo de los románticos,* sin que quiera esto decir que ambas tendencias puedan estéticamente confundirse, que carezcan de caracteres propios y distintivos. Lo que si hay que reconocer y proclamar bien alto es que una y otra tendencia, así como la idealista y la realista bien entendidas, son esencialmente humanas, y siempre que sean sinceras y no retóricas, siempre que surjan naturalmente de la índole del artista, de su modo propio de concebir la belleza, y no de códigos convencionales ni de intolerancias de escuelas militantes, son perfectamente legítimas en la esfera del arte, que de su coexis-

tencia recibe precisamente su variedad y riqueza. Necio el que por estrechas y pasajeras preocupaciones de escuela se empeña en limitar sus propios goces artísticos, y desconoce u olvida la amplitud y magnificencia del mundo estético, donde viven a un tiempo con inmensa gloria Balzac, Leopardi y Lamartine. El tener una concepción propia y definida del arte, y aun el preferirla a las demás, supone personalidad y es siempre saludable, tanto para la creación poética propiamente dicha, como para la crítica, que es también creación en cierto modo; pero esto no debe llevarnos a desconocer lo que hay de bueno y ventajoso en otras concepciones, ni mucho menos a exigir del artista que no se manifieste sinceramente según su naturaleza. Aunque ésta sea mala o deficiente, valdrá siempre más en el arte su expresión ingenua que el fingimiento de una superior que le sea extraña.

La sinceridad ingénita en Martinto le libró, pues, de ser *romántico por sistema*, y el romanticismo atenuado que quedó en él en su época de madurez artística, ha de referirse a su modo de ser individual y propio, a esa raíz romántica eternamente humana, de que hablaba hace un momento, y que todos, todos, sin exceptuar a los que sentimos el soberano imperio de la clásica y serena hermosura, guardamos deliciosamente en lo más secreto del alma.

La curiosidad artística, ya que no un estudio profundo y completo, que entre nosotros es casi imposible, ha salvado a Martinto de esa adoración ciega y exclusiva, de esa imitación de la literatura francesa en sus más externas y superficiales condiciones de amenidad ligera y brillante, que tan graves daños ha causado en nuestras letras, desviando nuestro gusto de lo más serio y substancial que el arte ofrece, y que se le desdeña con el estigma de *pesado,* enfriando nuestro amor por los elementos artísticos de nuestra casa y tierra, y más aún por nuestras grandes y gloriosísimas tradicional literarias españolas (verdadera y caudalosa fuente del arte argentino, que, por ahora al menos, para ser espontáneo, tendrá que desprenderse de ella como una variedad interesante); adoración e imitación, en suma, que por superficiales y

exclusivas, sólo han servido para limitar y afeminar nuestro gusto, para debilitar nuestra inteligencia y estropear nuestra lengua.

Martinto, en tanto, pasada su educación primera y sus primeros entusiasmos, sin dejar de tender quizá todavía excesivamente a lo francés, por índole natural suya y por sus hábitos de estudio, comprendió luego que no está en Francia, como ridículamente se pretende, el cerebro del mundo; que Alemania e Inglaterra, en el vasto conjunto de la civilización moderna, y aun Italia y España en lo literario y artístico, no pueden reducirse, sin insensatez evidente, a cuerpos correspondientes al tal cerebro, atentos sólo a recibir y a obedecer sus órdenes. Entrevió otros mundos artísticos, antiguos y modernos, y quiso pasear por ellos la mirada y fecundar su espíritu, aunque fuese de paso, con sus ritmos y esplendores. Entre los jóvenes de su grupo, debe decirse en honra suya, fué quizá el único que supo desprenderse, como de sucio harapo, de nuestras absurdas prevenciones antiespañolas, hijas de la más crasa ignorancia, del espíritu más superficial y de las inoculaciones de muchos limitados escritores franceses, únicos en esto de hablar con el mayor desparpajo e incompetencia de cuanto cae fuera del radio de las cosas y gustos que les son propios.

Rehizo y amplió sus conocimientos de literatura española, aprendió a amar a *nuestros* grandes poetas y prosistas, y depuró su estilo y su lengua haciéndolos más castizos con lecturas de clásicos y estudios gramaticales. Volvió también a Horacio y al clasicismo antiguo, que es el mejor y más sano alimento literario, y no descuidó el conocimiento de ciertos grandes escritores alemanes e ingleses.

Todo este trabajo, aunque hecho de prisa y a intervalos, como se hace todo entre nosotros, supone una reacción del poeta sobre sí mismo altamente meritoria y difícil, que apreciarán debidamente los que saben por experiencia cuán arduas son esas rectificaciones en carne propia, contra la corriente de nuestros primeros gustos y hábitos intelectuales. Supone también un criterio accesible y despreocupado y decidida vocación artística. Así se

desarrolló en mi amigo ese eclecticismo poético, ameno, elegante y un tanto escéptico, que, en mi sentir, es la nota fundamental y característica de su producción y de su talento literario.

Con todo esto, Martinto ha seguido siendo, por índole y estudios, principalmente francés. ¡Pero qué modo de serlo, tan diverso de nuestro afrancesamiento corriente, que es ya una verdadera plaga! No digo yo que no haya todavía algún exceso en esa preferencia suya, ni que no le fuese muy saludable y fortificante un cultivo más habitual y atento de otras literaturas, como la inglesa, con su correspondiente gran baño de Emerson y Carlyle; ni tampoco desconozco las grandes ventajas que le reportaría una mayor intimidad y trato con la naturaleza, cosa tan difícil para los que vivimos atados con cien lazos a la vida y ocupaciones civiles; pero tal como es, su *galicismo intelectual,* por brotar espontáneamente de la índole y propio modo de ser suyos, de sus gustos nativos y sinceros, y por no comportar imitación alguna (en el mal sentido de esta palabra), ni siquiera de Musset, su poeta favorito, antes merece plácemes que censura, sobre todo considerándolo como un accidente dentro de las letras castellanas, cuya variedad y riqueza de elementos se acrecen de esa manera. Si las buenas traducciones de poesía extranjera en verso castellano, digan lo que quieran los que tan aturdidamente las combaten, son ornamento y conquista de nuestras letras, cuyo tesoro aumentan, ¿cómo no ha de serlo, con mejor título, la manifestación directa en nuestro idioma de un espíritu que piensa y siente por sí, pero que en su sentir y pensar guarda estrecha y nativa analogía con una raza distinta de la suya, de refinada cultura, avezada a distinguir y analizar los más delicados matices del pensamiento y a penetrar ingeniosamente en las sinuosidades del espíritu? ¿Qué tiene esto que ver con los remedos de autores franceses en pobre y pésimo castellano? Yo aplaudo, pues, sin incurrir en contradicción conmigo mismo, como un buen elemento más, la tendencia francesa de Martinto; pero la aplaudo en él, por ser personal, como una excepción interesante, y no deseo verla generalizada,

porque llegaría a desteñir, en el arte, el carácter propio de nuestra raza.

Todas las poesías de este volumeu son cortas, y casi todas de tema íntimo. La poesía de Martinto no se aplica casi nunca al mundo exterior, ni a meditaciones o contemplaciones de carácter general o trascendente: reside toda en lo más secreto de su alma, encendida en la llama de sus personales afectos. Es el más puramente subjetivo de nuestros poetas, y así sus cantos se distinguen por la suavidad, la delicadeza, la voluptuosidad y el aroma del alma. Toda declamación y todo énfasis le son completamente extraños, como también (fuera de sus epístolas) todo arranque impetuoso y vibrante, todo tumulto, todo estridente grito de pasión. Es poesía sencilla y modesta en su porte y tono, tierna y sentida, y por eso mismo ha de conservar eternamente su frescura.

Martinto no se cuida poco ni mucho en sus versos de propagandas filosóficas, sociales o humanitarias: ama y cultiva el arte por el arte, tomando esta fórmula en su recto y fecundo sentido de *el arte por la belleza,* en el cual es absolutamente inconmovible. Cuanto se ha dicho en su contra por algunos filósofos y pensadores va contra la interpretación estrecha que a esa divisa han dado los decadentistas y parnasianos, que hacen malamente del procedimiento y tecnicismo artístico el fin y objeto del arte, en vez de subordinarlos, como medios, al fin trascendente que el arte tiene dentro de sí mismo. El arte es un país libre e independiente, con territorio y gobierno propios, lo cual no debe eximirle de mantener buenas y asiduas relaciones con los países vecinos. Es bueno, y aun necesario, que el arte sepa lo que pasa en el mundo y se interese y se apasione por ello, pues en el orden universal no está solo, sino enlazado a un vasto conjunto; pero no para convertirse en predicador o moralista, ni en experimentador analítico, sino a fin de dar vigor de realidad a sus concepciones, penetrando en ella para hacer brotar de su seno los ideales resplandores de hermosura con que teje perpetuamente su corona.

Bastaría esa preciosa independencia artística para hacer simpá-

tico este libro, para que nos ofreciese agua fresca y grata sombra contra las inclemencias filosóficas, sociales, utilitarias, de teóricos incompetentes, y aun de muchos artistas degenerados y vulgares de nuestros días, empeñados en la vana tarea de plantear, estudiar y resolver problemas por medio de sus composiciones soporíferas.

Poco se muestra en la poesía de Martinto el sentimiento y la observación de la naturaleza corpórea, ni la contemplación de sus maravillas ha arrancado hasta ahora canto alguno a su lira. Débese esto, sin duda, a su subjetivismo poético, que lo domina todo, y a su constante vida de ciudad y de estudio, que no le ha dado muchas ocasiones de observar y sentir personalmente los encantos del mundo externo. En otro escritor menos sincero que Martinto, de esos que cantan el mar sin haberlo visto, la última circunstancia no habría impedido que su libro abundara en lisonjas convencionales a la madre naturaleza. Nuestro poeta ha preferido abstenerse de pinturas y descripciones imaginarias o de segunda mano, que aunque fuesen de la naturaleza, no habrían sido *del natural,* así como de la manifestación de sentimientos que no ha realmente experimentado. Excusado es decir que ha procedido en esto como artista consciente, para quien la sinceridad es la primera de todas las cualidades.

El estilo de estas poesías es perfectamente adecuado a su índole y a las tendencias eclécticas del gusto de su autor. Es correcto, templado, equilibrado y fácil. Nace su halago de la proporción y armonía de condiciones diversas de dibujo, de color y de música, subordinadas siempre al sentimiento. Esta proporción y armonía, esta templanza, si por un lado le privan del brillo que lanza una cualidad enérgicamente desarrollada, le salvan por otro de toda exageración, de toda exaltación enfermiza, de ese nerviosismo y decadentismo de moda hoy en Francia, de ese abuso de la música, del color y la imagen con que ciertos poetas, olvidando que éstos son, en su arte, simples medios para llegar al alma y revelar la propia, quieren luchar inútilmente con los recursos y las ventajas características de cada una de las artes particulares.

Tampoco hay nada que no sea joven y fresco en la versificación de nuestro poeta. No le han seducido, por fortuna, los rebuscamientos parnasianos de *rima rica* y demás primores artificiosos que sólo tienden a degradar el arte trocándole en un puro mecanismo, o en lo que los italianos llaman *virtuosità*. Ni incurre nunca, por excesivo esmero métrico o de dicción, en el pecado de sacrificar una hermosa imagen o la expresión encendida de un afecto a la desaparición de una asonancia dentro de un mismo verso, o a alguna otra nimiedad por el estilo. Martinto entiende la corrección de muy diverso modo. Y con todo ello, y a causa de ello, su verso resulta naturalmente fluido, rítmico y sonoro.

En cuanto a la lengua, le falta algo de su sabor característico, lo cual ha de atribuirse en primer término a nuestro *medio,* y acaso también al carácter íntimo de su inspiración poética. Pero es lengua castellana sin duda alguna, sin afectación, ni la vulgaridad del galicismo, ni las groseras faltas gramaticales con que aquí continuamente se la ofende.

Ábrese el libro con acentos de entusiasmo y cánticos de alegría. Canta el poeta el hogar, el amor y la luz de la vida, a la cual se entrega con confiado alborozo:

¡ Nada temo de ti ! Si obscura nube
Llega a envolverte en importuno velo,
Más alto que ella mi esperanza sube
Para bañarse en el azul del cielo.

Poco a poco, a medida que se va avanzando en la lectura, nótase que la inspiración se vuelve más melancólica; de los dolores y decepciones reales, sentidos, concretos, y no genéricos ni fantásticos, brota aquí una lágrima, más allá un gemido de desaliento, un anhelo de realización imposible; hasta que se apaga el canto envuelto en la tristeza de la luz vespertina, entre sollozos y recuerdos:

Hoy otros son los dueños
Del nido de mi infancia,
Y en medio de sus ruinas,

Cual mísero fantasma,
Sólo el espectro triste
De lo pasado vaga;
Pues tú también te has ido,
Pues tú también me faltas,
Amor sereno y puro,
¡ Amor, que hogares alzas !

Tal es la síntesis de este libro: tal es también, por desventura, la eterna síntesis de la vida.

Entre las composiciones más seriamente sentidas de este volumen, de más substancia poética, hay que señalar las tituladas *En el hogar* y *Primavera.* Es la una dulce expresión, no de cuadros o escenas domésticas, sino de los íntimos afectos que el hogar exhala como purísimo aroma. Aquí triunfa, como siempre, en Martinto el subjetivismo lírico. Si, a fuer de artista, nos ofrece imágenes y colores, es sólo como rasgos sueltos, como repercusión natural de la sensibilidad en la fantasía, no desarrollados ni graduados de modo que lleguen a formar cuadro. A veces el cuadro asoma, mas inmediatamente el sentimiento lo disuelve y lo arrebata en su onda fugitiva. Pero ¡ qué bien revela el poeta las intimidades de su alma, conmovida al hallarse de nuevo entre los objetos queridos que le recuerdan su infancia! ¡Cómo se encanta viendo la alfombra *vieja, rota y desteñida,* de los antiguos días, y el retrato colgado en la pared, y el ajado sillón y el polvo que lo cubre! Pero al recuerdo de lo pasado, únese luego su anhelo y esperanza de enamorado, del complemento indispensable para que su hogar acabe de convertirse en verdadero paraíso, y esta idea le sugiere dos estrofas bellísimas:

¡ Ah! cuando venga enamorada un día
La tierna virgen de mis sueños de oro
A ser mitad de la existencia mía,
Dadle también, en armonioso coro,
Dulces objetos en que vivo preso,
Dadle, felices, el triunfal saludo,
Mientras se pose mi anhelante beso,
Cual ave fiel, sobre su labio mudo!

Sólo ella falta ahora a mi ventura
Para que eterna y sin rival se crea,
Y ella vendrá como la lumbre pura
De un nuevo sol a iluminar mi paso,
A ser el molde de mi propia idea
Y el dulce asilo de mi triste ocaso.

La pasión amorosa inspira el segundo canto citado, *Primavera.* El amor no aparece en Martinto como causa o estímulo de aspiraciones ideales, superiores, como en Leopardi, a la persona misma que lo inspira; sino trémulo y voluptuoso, con cierta sensualidad idealizada, equidistante de la metafísica de amor y del instinto grosero. Su sentimiento de amor puede compendiarse y simbolizarse en el beso.

Más sereno y espiritual, más de hogar, surge este sentimiento en las bellas liras del *Canto de amor,* que es de lo más terso y puro que Martinto ha escrito. La noble musa de la felicidad doméstica ha inspirado este canto, que en su tono y ritmo y en su anhelo de calma, trae cierto vago recuerdo del excelso lírico agustino. A ello conspira también tal cual idea o imagen y hasta la forma métrica elegida.

En la misma línea de estas composiciones, si no más alto, debe colocarse, aunque por méritos distintos, la lindísima que lleva por nombre *Mis amores,* y que el autor tuvo la finura de dedicarme. En medio de su aparente ligereza, de sus toques leves y rápidos, esta joyita expresa admirablemente todo un modo de ser del sentimiento erótico de la adolescencia, con su arrebato apasionado y su facilidad de olvidar, substituyendo cantidades iguales, si se me permite en este momento frase tan prosaica, en gracia de su exactitud. En esa edad, lo que se ama es principalmente el amor mismo : la persona no es más que un estímulo, pretexto o causa ocasional, un alcázar donde el amor reside, por donde viene a suceder que si en el primer momento nos aflige y destroza su infidelidad o su desvío, luego nos consolamos fácilmente al hallar el mismísimo amor en otra parte. Esto ha sentido y expresado con felicidad Mar-

tinto en su traviesa poesía, la más extensa del volumen, la de inspiración más abundosa y fácil. La pintura de sus amores con la rubia Luisa es encantadora, sobre todo la cita crepuscular y la despedida. Relata luego su pasión desdeñada por una morena, su vuelta a Luisa arrepentido, y el brusco anuncio del casamiento de ésta por la vieja sirvienta malhumorada, y mientras vacila entre el suicidio y el claustro, se enamora de nuevo. Todo esto está dicho con gallardía y humorístico desenfado, recordando a veces el tono de familiaridad chistosa de Campoamor. No sé si la dedicatoria influirá en la simpatía que esta poesía me inspira, pero no vacilo en preferirla a *Primavera,* y en ponerla, *por lo menos,* a nivel de *En el hogar* como producción poética. En ella se manifiesta característicamente el modo de ser y de sentir de Martinto.

Otra perla del tomo es *Divagando,* que quizá algunos juzguen, no sin fundamento, superior a todas. Es un delicioso cuadrito nocturno y suburbano (nota nueva y única en nuestra poesía), trazado con sencillez y sobriedad magistrales e iluminado por hondo y melancólico sentimiento. Está formado con los elementos más vulgares, humildes y prosaicos de nuestra vida de ciudad; pero ¡cuánta poesía ha sabido extraer de ellos el poeta al ponerlos en comunicación con su espíritu! ¡Qué feliz la pintura del carro que

... perdido
En la sombra, con pesada
Lentitud y sordos golpes,
Como negro monstruo, avanza!

Y ¡qué patética y bien expresada la emoción que el poeta experimenta al detenerse ante la entreabierta ventana, detrás de la que suena el piano, herido por

Alguna sencilla joven,
Flor y orgullo de la casa!

Piensa entonces en los goces de ese humilde hogar, y lo compara con el suyo, tan de improviso y cruelmente destrozado por la

muerte, y se retira al fin, tendiendo el velo de su tristeza por las calles y los objetos que describió un momento antes, y que ahora le parecen más fúnebres. Este cuadrito urbano puede rivalizar con los de Coppée, que tanto sobresale en ellos, y es de lo más objetivo de la poesía de Martinto; pero predomina también en él el sentimiento lírico, pues con ser tan bello en su realismo, lo más importante, lo más hondo, es la *romanza* que queda vibrando en el alma del poeta... y también en la del lector.

Las dos epístolas en verso suelto, dirigidas, respectivamente, a Beazley y al que esto escribe, muestran una nueva fase de Martinto, la más objetiva, la que le une más, por la forma, a lo castizo de nuestras letras castellanas. Suena también en ellas su nota más enérgica y vibrante. Es la dirigida a mí un recio latigazo a nuestra mostacilla literaria, que pasea en triunfo su inepcia productora y crítica, valida de que tiene periódicos a mano por vehículo, y por cómplice la general ignorancia. Hay en ella rasgos muy elocuentes y frases de precisión y fuerza irónica admirables. Bello es el recuerdo de Horacio, a cuyos versos llama

... ondas puras
Donde el ático gusto resplandece
Como la luz en las serenas cumbres;

y felicísimo el rasgo final, en que invita a buscar consuelo *en las obras sin par del gran latino,*

Mientras en torno, tempestad de estío,
La fácil gloria de los necios pasa.

La epístola a Beazley, *En el abismo,* es una valiente sátira política, única tal vez en América, por referirse, no a una nación, sino a toda la América española. El pésimo estado político de los pueblos hispano-americanos, desde Méjico hasta nosotros, en ochenta años de vida independiente, estado que oscila casi sin tregua entre convulsiones anárquicas y corrompidas tiranías vulgares, ha inspirado esta sátira, cuyo tema, grave y político, no es tan adecuado como

el anterior a las facultades del poeta; pero el tono es noble y levantado, la indignación sincera, profunda la tristeza que bajo de ella palpita, y hay rasgos y trozos muy felices y enérgicos, dignos de Jovellanos. Véase, en prueba de ello, la pintura de los grotescos personajes políticos que después de abusar inicuamente del poder van a

Derramar por Europa a manos llenas
Nuestra ignominia transformada en oro;

la de la licencia, que disfrazada de libertad,

...al transeunte
Con gesto obsceno sin cesar provoca;

la enérgica protesta contra aquellos

Que, impunes y felices, ante todos
El fruto vil de la rapiña ostentan;

y el hermoso trozo final, en que opone a tanta miseria la soledad de los campos, su ambiente puro, su apacible calma y el amor de los libros, con los cuales puede el poeta hablar de los hermosos

Y grandes ideales, que en la vida,
Como entre nubes de tormenta el iris,
Alzan aún sus luminosos arcos.

Ambas epístolas se señalan, además, por el buen manejo del verso suelto, no obstante ser, según entiendo, la primera vez que el autor se vale de esa difícil forma métrica.

Apunta aquí el talento epigramático de Martinto, que es verdaderamente notable y superior al de cuantos han ensayado el género en esta parte de América, aunque nunca ha querido mostrar en público esas saetas que él aguza y dispara con pulso tan certero. Martinto podría formar con sus epigramas una colección admirable; pero teme (y con razón) que sus víctimas se reconozcan en ellos.

No debo detenerme en algunas poesías menos importantes de este libro, algunas de las cuales conservan todavía las señales de los primeros entusiasmos románticos. Baste notar de paso las bellas estrofas de *Entusiasmo, En la arena, Mi estrella* y *Tristeza,* en la que rebosa el desaliento; algunos rasgos sueltos tan admirables como los dos últimos versos de *En otoño,* y la perfecta traducción de *La caída de las hojas,* de Millevoye, superior a la misma del insigne poeta y humanista colombiano Miguel A. Caro. Pero no quiero cerrar este ya largo prólogo sin decir algo de los sonetos, forma por la que Martinto tiene viva simpatía y que maneja mejor que nadie entre nosotros.

Seis contiene este volumen, entre los cuales son bellos los titulados *Adoración, Idilio* y *El medio,* y notable el que lleva por nombre *Apoteosis,* lleno de plenitud y de vida, como el objeto que lo inspira. Es una especie de himno a la belleza plástica, a la triunfante forma y a esa concepción sana y luminosa de la vida, propia de la *serena juventud del mundo.*

No puedo decir lo mismo del titulado *Crepúsculo,* y menos del *Consummatum est.* Ambos son las únicas aplicaciones que conozco de la poesía de Martinto a conceptos trascendentales o supramundanos, y a la verdad, desearía que no figurasen en este precioso libro. Y no se crea que me desagradan, como obras de arte, por antirreligiosos, que esto sería confundir la religión con el arte; sino por la manera de serlo, fría, vulgar y esencialmente prosaica. En cuanto al *Consummatum est,* sobre ser evidentemente falso que la gran civilización cristiana, abarcándola desde sus más humildes hasta sus más altas esferas, no crea ya en Cristo ni viva de su fe, por haber éste sucumbido *como todos los dioses;* sobre ser ya muy gastado y de mal gusto ese tema de los apóstrofes blasfemos a Cristo, ofrece el gravísimo defecto, ético y estético a un tiempo, de su frialdad e indiferencia de tono, y hasta de cierta secreta complacencia, como si se tratase de cualquier fruslería insignificante, de alguna coquetuela presuntuosa, antes joven y linda, y ahora vieja y fea y desdeñada, a quien se quisiese lanzar mor-

tificante epigrama, y no de un tema grave y profundo, de una figura sublime que vino a mudar la faz del orbe, y cuya divinidad, cuya religión de amor y sacrificio son, desde hace veinte siglos, creencia y consuelo de millones de seres humanos de todas las categorías intelectuales, desde el hombre más rudo y simple hasta León XIII y el padre Secchi. Nada puede disculpar tal ligereza, si no es la natural petulancia juvenil. ¡Qué diferente modo tiene Musset, víctima ilustre del sensualismo moderno, de decir a Cristo que ya no cree en él! Su verso suena entonces como un lamento, y parece que se ven rasgarse sus entrañas y abrirse en su alma inmenso abismo de dolor. Ni el más fervoroso creyente podría, a no tener alma de roca, irritarse contra el poeta en tal momento, sino compadecerle y amarle como hombre y admirarle como poeta.

En cuanto al rasgo final del *Consummatum est,* de que el Cristo tiene *para siempre los brazos enclavados,* aunque pretende decir mucho, no dice nada, sobre todo para quien recuerde aquel profundo y amorosísimo verso de Mme Desbordes-Valmore:

Lui dont les bras cloués ont brisé tant de fers!

El optimismo y el pesimismo, la creencia profunda y la negación dolorosa o indignada, la ironía sangrienta o febril, la duda misma, en cuanto retuerce y martiriza un alma, pueden ser fuentes de alta poesía, y lo han sido respectivamente en fray Luis de León y Leopardi, en Hugo, en Byron, en Musset, en Núñez de Arce; pero no lo será nunca el escepticismo tranquilo, indiferente, frío, complacido casi consigo mismo, porque revela, o atrofia de sentimiento trascendental, o vulgaridad de espíritu, cosas ambas esencialmente antipoéticas.

¿Cómo se explica este género de escepticismo en un alma tan noble, en un espíritu tan delicado como el del autor de *En el hogar, Canto de amor, Divagando* y *En el abismo?* ¡Ah! Fuera de lo que deba atribuírse al contagio de ciertos talentos morbosos, no

escasos en las literaturas modernas, la explicación se encuentra, o no se encontró nunca, en el *medio ambiente,* en la atmósfera de indiferencia y de hielo que nos rodea, enfriadora de todo noble entusiasmo, y en esa falta de seriedad, de solidez de carácter, en ese espíritu de frivolidad, de burla necia y demoledora que se van propagando a gran prisa como una epidemia en nuestras clases cultas contra toda creencia segura y todo sentimiento profundo y toda moral austera y toda conducta íntegra. Este escepticismo radical, que deja sin cimiento a la sociedad misma, debo decirlo, ha contaminado también, aunque superficialmente, a Martinto, haciéndole cobrar cierta funestísima simpatía por ese vano juego intelectual que podría llamarse el calidoscopio de las ideas, buenas todas en cuanto puedan ser materia de diversión. Esa influencia pesa sobre él, le hace aparecer a veces diverso de lo que en realidad es, y amenaza estorbar su pleno desarrollo artístico, la adquisición de ese vigor y esa fuerza que sólo provienen de la firmeza y decisión en el pensar y el sentir, del concepto serio de la vida y de la fe en algo grande. Esa es la materia que, transformada en arte, debe ofrecernos en el libro de su edad madura, si ha de ser digno de este en que tan primorosamente encierra las ilusiones, los recuerdos y los dolores de su juventud.

Veo el peligro, o creo verlo, y lo señalo con la firmeza leal y cariñosa del verdadero amigo, del crítico sincero, haciendo votos porque el poeta traspase y rompa la niebla de nuestro frívolo escepticismo, y deje encenderse su corazón en esos santos entusiasmos que llevan a las grandes inspiraciones y a las grandes empresas.

Termino este estudio con la persuasión íntima de que sirve de prólogo a un libro destinado a vivir con vida propia en nuestra literatura, a ser saboreado con delicia por toda persona de buen gusto y a cosechar altos aplausos en América y en España. Martinto tiene en nuestra poesía su nota personal, simpática y ricamente timbrada, que le asegura un puesto honorífico entre los dos o tres poetas jóvenes que verdaderamente poseemos.

Decía Colton que en la carrera de las letras había tres dificultades: escribir un libro que merezca publicarse, hallar un hombre honrado que lo publique, y personas de buen gusto que lo lean. Las dos primeras están salvadas. Al público toca ahora, para honra suya, resolver favorablemente la tercera.

1892.

LA POESÍA CIVIL

La poesía que el hombre crea puede surgir de muy diversas fuentes e inspirarse en las más varias preocupaciones e intereses fundamentales de la vida individual y de la vida colectiva. Es, pues, interesante examinar el valor relativo de algunas de esas fuentes, el mayor o menor grado de pureza y eficacia que ofrecen a las concepciones estéticas. De una de ellas voy a hablar aquí, lo que me dará también ocasión para referirme a otras, como términos de comparación con la primera: la *poesía civil.*

Desígnase con ese nombre, especialmente por los italianos, la poesía que nace del poeta, no en cuanto individuo, como hombre, como parte consciente y noble de lo creado, sino en cuanto ciudadano, anheloso del bien y lamentador o fulminador del mal de la agrupación social o política a que pertenece. En su mayor extensión, el término comprende la poesía llamada nacional, surgida del concepto y del sentimiento de *patria,* de la conciencia y el orgullo de sus glorias, de sus grandes empresas, que afirmaron su personalidad en el mundo, del temor de sus adversidades, de la visión de su grandeza y felicidad futura, vencedoras de todo exterior obstáculo. Pero en un sentido más limitado y usual, se aplica a la que fluye, más nerviosa y palpitante, de la vida interior de la nación, de su movimiento social y político, en cuanto pueda ser trascendental para su sana y fecunda existencia. En el primer caso se

encuentran los cantos de Tirteo, las odas de Píndaro, el canto secular de Horacio, las odas de Herrera y de Quintana; en el segundo algunas inspiraciones de Parini, Carducci y Núñez de Arce.

¿Qué valor estético debemos atribuír a esa fuente de poesía? ¿Es inferior, igual o superior a aquellas de donde nacen cantos como *La campana*, de Schiller, las profundas y dolorosísimas meditaciones leopardianas, o la adorable inspiración íntima de *El lago,* de Lamartine?

Desde luego, y prescindiendo de la poesía puramente satírica, tan naturalmente ligada a las costumbres, a todo lo *actual,* conviene establecer que la ley de la poesía civil puede ser muy varia, según la índole y carácter de los hechos que la inspiren, la proporción en que se combinen en ella los elementos actuales y militantes con los de trascendencia universal humana, de que los primeros deben parecernos como desprendimientos y encarnaciones ocasionales; la eficacia del sentimiento personal que susciten en el alma del poeta, y la aptitud de éste para embeber toda la materia que elabora en sus facultades estéticas, creadoras, ante todo, de una obra de arte. En todo esto puede recorrerse, y se ha recorrido, una vasta escala. El grado inferior de ella lo forman las obras en que los hechos, las pasiones militantes de un estado social o político, absorben y envuelven de una manera tan *inmediata* al poeta, que le impiden la transfiguración artística de la materia, ese sentimiento depurado y noble, nacido de la serenidad, del desinterés estético de la contemplación. La belleza pasa entonces a muy secundaria esfera, y no es más que un medio, deteriorado y adulterado, de los designios morales, sociales o políticos del escritor, ostensiblemente convertido en propagandista o tribuno. Pasados los días en que las circunstancias dan a esas composiciones un interés especial, y a veces gran resonancia, como eco fiel de ellas, su endeblez artística queda luego en descubierto. Y como no es raro que los hechos posteriores se complazcan en desestimar los vaticinios, temores y fulminaciones del publicista-poeta, dictados por la exaltación propia del combate, los mismos

elementos extra-artísticos de sus inspiraciones suelen resultar también deteriorados. Podrán conservar así un interés histórico, un carácter documentario, y aun merecer el respeto y simpatía de las sucesivas generaciones, si realmente influyeron con noble impulso en el mejoramiento social o en la salud del Estado; pero en las regiones luminosas del arte y la poesía habrán sido tan sólo huéspedes de una hora.

El poeta español Ventura Ruíz Aguilera, de la segunda mitad del pasado siglo, admirable autor de las *Elegías* en la muerte de su hijita Elisa, algo de lo más esencialmente poético y dolorosamente sentido que en nuestra lengua se ha escrito, mostró particular empeño en hacer de la poesía un instrumento de mejoramiento social, predicando el trabajo, honrando el taller, y adoptando una forma de expresión que él creía *popular,* para que fuese accesible a las clases vulgares. A tal designio obedeció su *Libro de la Patria,* que cae dentro de las falsas condiciones artísticas que dejo expuestas y está hoy merecidamente olvidado. Pero el mismo poeta nos ofrece un ejemplar de poésía civil de un grado mucho más alto en su bella y vibrante *Epístola* en tercetos, dirigida a sus amigos Damián Menéndez Rayón y Francisco Giner de los Ríos. En ella se exalta la acción viril e incesante del hombre en pro de la sociedad de que forma parte, no sólo contra el egoísmo sórdido y vulgar, sino asimismo contra la tendencia más noble al retiro, al reposo contemplativo y solitario inspirado por el amor de la naturaleza. He aquí algunas estrofas:

No arrojará cobarde el limpio acero
Mientras oiga el clarín de la pelea,
Soldado que su honor conserve entero;
Ni del piloto el ánimo flaquea
Porque rayos alumbren su camino,
Y el golfo inmenso alborotarse vea.
¡ Siempre luchar ! ... del hombre es el destino;
Y al que impávido lucha con fe ardiente,
Le da la gloria su laurel divino.
. . . . . .

Huya de las ciudades el que intente
Esquivar la batalla de la vida
Y en el ocio perderla muellemente:
Que a la virtud el riesgo no intimida;
Cuando náufragos hay, los ojos cierra
Y se lanza a la mar embravecida.
Avaro miserable es el que encierra
La fecunda semilla en el granero,
Cuando larga escasez llora la tierra.
Compadecer la desventura quiero
Del que, por no mirar la abierta llaga,
De su limosna priva al pordiosero.

. . . . . .

Así debe sufrir en cruda guerra
(Sin vergonzoso pacto ni sosiego),
Contra el mal, que a los débiles aterra,
El que, abrasado en el celeste fuego
De inagotable caridad, no atiende
Sólo de su interés el torpe ruego.
Árbol de seco erial, las ramas tiende
Al que rendido llega de fatiga,
Y del sol, cariñoso, le defiende.
Él sabe que sus frutos no prodiga
Heredad que se deja sin cultivo;
Sabe que del sudor brota la espiga,
Como de agua sonoro raudal vivo,
Si del trabajo el útil instrumento
Hiende la roca en que durmió cautivo.
¡ Oh del bosque anhelado apartamiento,
Cuyos olmos son arpas melodiosas
Cuando sacude su follaje el viento !
¡ Oh fresco valle, donde crecen rosas
De perfumado cáliz, y azucenas,
Que liban las abejas codiciosas !
¡ Oh soledades de armonías llenas !
En vano me brindáis ocio y amores,
Mientras haya un esclavo entre cadenas.

. . . . . .

Es esta, sin duda, una poesía que sin abdicar su carácter de tal, ni los altos prestigios del arte, se ofrece sana y confortante al espíritu, y es digna de ser presentada como ejemplo a los poetas

de un pueblo joven y varonil como el nuestro, en vez de tantas aberraciones morales, tantos enervantes sensualismos, tanta afectación de superioridad exquisita y despreciativa, y tantas rarezas y artificios y rebuscamientos de forma, que al fin resultan inesperadamente pueriles.

En la poesía castellana de la edad de oro, es monumento único y magnífico de poesía civil, en el más estricto sentido, la célebre *Epístola satírica y censoria* al conde duque de Olivares, « contra las costumbres presentes de los castellanos », de Quevedo :

« No he de callar, por más que con el dedo
Ya tocando los labios, ya la frente,
Silencio avises o amenaces miedo ;

en la cual, con arranque e impulso de verdadero torrente lírico, traza el doble cuadro de la áspera virtud antigua y la muelle corrupción de su tiempo.

A esa vibrante indignación ha respondido, en medio de las turbulencias y calamidades políticas españolas de la segunda mitad del siglo pasado, la no menos bien templada de Núñez de Arce, en algunos números de sus *Gritos del combate*. En una de sus fases más características, realiza este poeta, en la España contemporánea, el verdadero tipo del poeta civil. Viril y enérgico, su pensamiento halla el molde más perfecto en la precisión de su estilo y el temple acerado de su verso. Es, sobre todo, admirable en este género la composición titulada *Estrofas,* tremenda imprecación, latigazo sangriento, que hizo exclamar hermosamente a Querol :

Yo sollozo leyéndote, y, oculto
Mi rostro entre ambas manos, pienso en duda
Si es lo que siento en mí vergüenza muda,
Flaca abyección o rabia ante el insulto.
Como el acero que deslumbra y mata,
Tu verso hiere y brilla :
Poeta, me arrebata
Tu estrofa, y, ciudadano, me mancilla.
Y a tan confusa turbación me obligo,

Que, cuando el vuelo raudo
De tu indignada inspiración yo sigo,
La ira sublime entusiasmado aplaudo ;
Mientras me duelo de que en bronce esculpas
Con un buril de fuego nuestros males,
Y hagas eterno, en versos inmortales,
El infame baldón de nuestras culpas.

Así también nuestro Mármol, con energía inaudita, con ira que parece pasar de la palabra a la acción, convertía su verso en puñal para hundirlo en la dura alma de Rosas.

Pero no siempre la poesía civil se inflama de esa manera. Con más apacible y serena majestad resuena en la hermosa y clásica *Silva a la agricultura de la zona tórrida,* del gran patriarca de la literatura americana, Andrés Bello. En ella la inspiración civil, como encontrada al paso, surge felicísimamente de una bella descripción de naturaleza americana, y se mezcla a coloridos eficaces y variados cuadros de trabajos campestres. « Reseña, dice Caro, de galas y tesoros de la naturaleza tropical, y exhortación dirigida a los moradores del Ecuador, para que, en lugar de agotarse en la fiebre de la política y en domésticas disensiones, se consagren a empresas agrícolas. »

He aquí algunos puntos dominantes, que indican el desenvolvimiento y la armonía poético-moral de esta notable composición :

¡ Salve, fecunda zona,
Que al sol enamorado circunscribes
El vago curso, y cuanto sér se anima
En cada vario clima,
Acariciada de su luz, concibes !
Tú tejes al verano su guirnalda
De granadas espigas ; tú la uva
Das a la hirviente cuba :
No de purpúrea flor, o roja, o gualda,
A tus florestas bellas
Falta matiz alguno ; y bebe en ellas
Aromas mil el viento ;
Y greyes van sin cuento
Paciendo tu verdura, desde el llano

Que tiene por lindero el horizonte,
Hasta el erguido monte,
De inaccesible nieve siempre cano.

. . . . . .

Mas ¡ oh, si cual no cede
El tuyo, fértil zona, a suelo alguno,
Y como de natura esmero ha sido,
De tu indolente habitador lo fuera !
¡ Oh ! ¡ Si al falaz rüido
La dicha al fin supiese verdadera
Anteponer, que del umbral le llama
Del labrador sencillo,
Lejos del necio y vano
Fausto, el mentido brillo,
El ocio pestilente ciudadano !

. . . . . .

No así trató la triunfadora Roma
Las artes de la paz y de la guerra ;
Antes fió las riendas del Estado
A la mano robusta
Que tostó el sol y encalleció el arado :
Y bajo el techo humoso campesino
Los hijos educó, que el conjurado
Mundo allanaron al valor latino.

. . . . . .

Allí también deberes
Hay que llenar : cerrad, cerrad las hondas
Heridas de la guerra : el fértil suelo,
Áspero ahora y bravo,
Al desacostumbrado yugo torne
Del arte humana y le tribute esclavo.
Del obstruído estanque y del molino
Recuerden ya las aguas el camino :
El intrincado bosque el hacha rompa,
Consuma el fuego : abrid en luengas calles
La obscuridad de su infructuosa pompa.

. . . . . .

Ya dócil a tu voz, agricultura,
Nodriza de las gentes, la caterva
Servil armada va de corvas hoces :
Mírola ya que invade la espesura
De la floresta opaca ; oigo las voces ;
Siento el rumor confuso ; el hierro suena ;

Los golpes el lejano
Eco redobla ; gime el ceibo anciano,
Que a numerosa tropa
Largo tiempo fatiga :
Batido de cien hachas se estremece,
Estalla al fin, y rinde el ancha copa.

. . . . . .

Ya la primera flor desvuelve el seno,
Bello a la vista, alegre a la esperanza :
A la esperanza, que riendo enjuga
Del fatigado agricultor la frente,
Y allá a lo lejos el opimo fruto
Y la cosecha apañadora pinta
Que lleva de los campos el tributo,
Colmado el cesto y con la falda en cinta ;
Y bajo el peso de los largos bienes
Con que al colono acude,
Hace crujir los vastos almacenes.

. . . . . .

El corazón lozano
Que una feliz obscuridad desdeña,
Que en el azar sangriento del combate
Alborozado late,
Y codicioso de poder o fama,
Nobles peligros ama ;
Baldón estime sólo y vituperio
El prez que de la patria no reciba,
La libertad más dulce que el imperio,
Y más hermosa que el laurel la oliva.
Ciudadano el soldado,
Deponga de la guerra la librea:
El ramo de victoria
Colgado al ara de la patria sea,
Y sólo adorne al mérito la gloria.
De su trïunfo entonces, patria mía,
Verá la paz el suspirado día ;
La paz, a cuya vista el mundo llena
Alma serenidad y regocijo,
Vuelve alentado el hombre a la faena,
Alza el ancla la nave, a las amigas
Auras encomendándose animosa,
Enjámbrase el taller, hierve el cortijo,
Y no basta la hoz a las espigas.

¡ Oh jóvenes naciones, que ceñida
Alzáis sobre el atónito Occidente
De tempranos laureles la cabeza !
Honrad al campo, honrad la simple vida
Del labrador y su frugal llaneza.
Así tendrán en vos perpetuamente
La libertad morada,
Y freno la ambición, y la ley templo.
Las gentes a la senda
De la inmortalidad ardua y fragosa
Se animarán, citando vuestro ejemplo.
Lo emulará celosa
Vuestra posteridad, y nuevos nombres
Añadiendo la fama
A los que ahora aclama,
« Hijos son éstos, hijos
(Pregonará a los hombres)
De los que vencedores superaron
De los Andes la cima :
De los que en Boyacá, los que en la arena
De Maipo, y en Junín, y en la campaña
Gloriosa de Apurima,
Postrar supieron al león de España.

Magníficos dechados de serena poesía civil nos ofrece también Parini, insigne restaurador de la poesía italiana, en la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo en su admirable poema satírico *Il giorno*, sino en sus odas *La caduta, La tempesta, L'educazione, La salubrità dell'aria, Il bisogno, L'innesto del vaiuolo, Sul vestire alla ghigliottina,* y otras.

Bien que la poesía civil pueda florecer en cualquier tiempo, claro está que hay ciertas épocas de los pueblos que favorecen más de lleno su desarrollo, a veces con detrimento de su mérito artístico y duradero prestigio. A este respecto la literatura italiana ofrece un ejemplo característico y lleno de enseñanzas en el período preparatorio del *resurgimiento* de Italia, que corre de fines del siglo XVIII hasta mediados del XIX. Absorbidos los espíritus por la ardua empresa de la constitución civil, política, intelectual y moral de la patria, hicieron de la filosofía, de la histo-

ria, de la literatura en todos sus géneros, un *medio* de ardiente propaganda militante. Pero eso mismo que, sobre todo en la poesía y la novela, dió a la producción literaria tanta boga, por su estrecha relación con las circunstancias, debilitó en ella el sello artístico, el esplendor de la belleza, que tiene en sí misma su valor propio, y la dejó en su máxima parte reducida a la condición de meros, aunque respetables, documentos históricos. La *materia,* el *designio*, tenían para aquellos escritores un interés tan inmediato y punzante, que no les consentía la independencia, la serenidad indispensable para la transformación estética. Es este, como ya he dicho, uno de los más peligrosos escollos de la poesía civil. ¿Quién lee ya en la misma Italia, por interés poético, las poesías de Berchet o de Rossetti, las tragedias de Niccolini, las obras de Pellico, las novelas de Grossi, de d'Azeglio o de Guerrazzi? ¡Cómo se han obscurecido sus nombres en los cielos del arte, aunque permanezcan siempre vivos para el patriotismo italiano! En rigor, sólo fulguran gloriosos en la posteridad, entre las obras de ese período, *Los sepulcros,* de Foscolo, los *Cantos* de Leopardi y la gran novela de Manzoni. En ésta, la idea civil, lejos de ostentarse y sobreponerse al arte, está sólo implícita y latente en una narración amplia, seria, profundamente humana. Ocupa, por eso mismo, el grado más alto en la escala del género a que me voy refiriendo. En los cantos civiles de Leopardi (a Italia, a Dante), el dolor patriótico se funde trágicamente en su dolor universal bajo una forma artística soberana; y por lo que respecta a *Los sepulcros,* los recuerdos del pasado glorioso, las excitaciones al patriotismo italiano, la visión de lo por venir, trascienden episódicamente de un canto espléndidamente lírico en homenaje de veneración a las tumbas de los grandes hombres. Escúchese este fragmento, en la hermosa traducción de Menéndez y Pelayo:

A egregios hechos, Pindemonte, excitan
Las urnas de los fuertes: bella y santa
Hacen al peregrino aquella tierra
Que las oculta. Cuando vi el sepulcro

Donde de aquel varón los restos yacen,
Que el cetro del tirano moderando,
Deshoja su laurel, y al pueblo muestra
Con qué lágrimas crece y con qué sangre;
Y el féretro de aquel que nuevo Olimpo
Alzó en Roma a los Dioses; y la tumba
Del que vió el sol inmóvil, y a los mundos
Bajo el etéreo pabellón rodando,
Y al Ánglico inmortal mostró la vía
Del antes ignorado firmamento;
Dichosa te llamé, ciudad que baña
Aura vital, y lava el Apenino
Con torrentes lanzados de su cumbre;
Limpidísima luz vierte la luna
En tus collados que la vid decora,
En los cercanos valles que a los cielos
Despiden de mil flores el aroma.
Tú, Florencia, escuchaste la primera
Del desterrado Gibelino el canto,
Y tú los padres diste y el idioma
Al dulce vate, de Caliope labio,
El que al Amor, desnudo en Grecia y Roma,
De un velo candidísimo adornando,
Volvió al regazo de la Urania Venus;
Y más felice aún, porque en un templo
Conservas fiel las italianas glorias,
Las únicas quizá, pues de los Alpes
El mal vedado paso y la inconstante
Omnipotencia de la humana suerte,
Armas te arrebataron y defensa
Y aras y patria: esta memoria sola
Nos resta: de aquí brote refulgente
Luz de esperanza a la oprimida Italia,
Y el fuego encienda en generosos pechos.
Alfieri en estas tumbas a inspirarse
Venir solía: con los patrios Dioses
Airado, en torvo ceño, erraba mudo
Por la orilla del Arno más desierta,
Con ansioso recelo contemplando
Los montes y los valles, do ninguno
A su anhelar quejoso respondía:
Sobre el mármol dobló la frente austera
Con palidez mortal, mas aún brillaba

La divina esperanza en su semblante.
Hoy yace en esos mármoles : sus huesos
Aún a la voz de patria se estremecen ;
Desde el sacro recinto un Numen habla,
Numen de patria, que animó a los griegos
Contra el Persa invasor, en Salamina,
Y en Maratón, do consagrara Atenas
Trofeos a sus hijos. El piloto
Que surcó desde entonce el mar Eubeo,
Vió centellar en la tiniebla obscura
Fulgor de yelmos y encendidas teas,
Humear ígneo vapor las rojas piras,
Armas brillar cual si la lid tornara,
Y escuchó en el silencio de la noche
Tumulto de falanjes por el campo,
Clangor vibrante de torcidas trompas,
Relinchos de corceles voladores,
Gemir de moribundos, triste llanto,
Himnos de gloria y funerales trenos.

Resulta, pues, evidente que la llamada *poesía civil* es, o puede ser, contra el sentir de algunos, verdadera poesía. Una nación, una sociedad, alcanzan a veces, por virtud de circunstancias diversas, guerras, crisis, turbulencias, aspiraciones encendidas, un *estado poético* colectivo. El poeta que interpreta y canta dignamente ese estado, es un poeta civil. En tales épocas o momentos supremos, en que

En medio de la lid canta el poeta,

la poesía, desde Tirteo hasta Núñez de Arce, es carro de guerra, que entre las nubes rueda ligero y reluciente, o magnífica espada de combate. Se ha dicho que, en tales casos, el poeta es más bien, por su proximidad a la acción, un orador en verso, y algo de verdad hay en ello; pero es necesario depurar el concepto, observando que no siempre es posible separar la oratoria de la poesía, las cuales en la realidad se hallan a veces mucho más unidas que en los tratados de retórica... Cuando la elocuencia se enciende íntima y poderosamente, penetra en la esfera luminosa de la poesía

y se hace poesía ella misma. Tal pasa en ocasiones con la elocuencia de Rousseau, el primer poeta romántico, por cuyo intermedio la musa lírica francesa alzó el vuelo, desde el estéril prosaísmo del siglo XVIII, hacia la gran poesía del segundo tercio del XIX. Así, hay poetas que son oradores (Quintana), y oradores que son poetas (Castelar). Lo que equivale a decir que, por razón de los temas, del temperamento, y, sobre todo, de esa mezcla y complexidad en que la naturaleza se complace para desesperación de los teóricos, hay poesía elocuente, como hay elocuencia poética. Caso notable y constante de esa compenetración de ambos caracteres se presenta nada menos que en un tan gran poeta como Byron, según lo observó sagazmente Scherer. Y por otra parte, ¡qué magníficos trozos de poesía civil hallamos en Dante, en Parini, en Leopardi, y también en Carducci, que poco o nada tuvieron de oradores! Y aun debe añadirse que casi no ha habido verdadero gran poeta que no haya sido alguna o algunas veces poeta civil, lo que ciertamente no autoriza a desdeñar ese noble género de poesía.

Establecido esto, como rectificación y aclaración de conceptos deficientes o confusos, reconozcamos sin vacilar que la poesía civil, cuando es pura y estrictamente tal, como en algunos de los casos citados, cuando no es episódica, o no trasciende de ella algo íntimo y universal a la vez, no es la más genial, la más honda poesía. Y así el poeta que *no es más* que poeta civil, aunque lo sea eminente, es un poeta incompleto y algo externo. La inferioridad *relativa* de esta poesía, como poesía, consiste en ser *de ocasión,* aun tomando, como debe tomarse aquí, esta palabra en su mejor y más noble significado. Como sobre lo ocasional está lo permanente, por cima de lo civil descuella lo humano. La más grande y soberana poesía no nace directamente del choque de acontecimientos y estados eventuales, por importantes que ellos sean, sino de las fuentes profundas y perennes de la vida, que bañan calladamente las raíces del alma. Ese riego íntimo es el que produce la verde frondosidad de sus ramas y la cubre espléndidamente de flores y frutos de belleza.

Pero si no conviene al poeta vivir esclavo del tumulto contemporáneo, por donde puede llegarse, como Hugo mismo, gran poeta civil en *Los Castigos,* ha llegado, a una especie de poesía periodística (¡algo más que civil!), tampoco le es saludable huír del contacto con la vida que le rodea, en lo que tiene de más representativo, para refugiarse, por falsa exquisitez y enfermizos melindres, en abstracciones quiméricas, en principescos y voluptuosos palacios. Por ahí se va derecho a la vacua concepción del *superhombre* (que a tantos sub-hombres se les ha subido a la cabeza), a llamarse *genio* a gritos, a buscar inspiración en todo lo anormal y raro, y a todos esos vanidosos desplantes, simplemente majaderos, de ciertos escritores de nuestros días. La realidad más vulgar y humilde, vista a fondo, vale y significa mucho más para el arte que la más ambiciosa huera fantasía.

Cierto *modernismo* poético tiene para mí su mayor pecado en una estrecha y falsa interpretación de lo que se ha llamado *el arte por el arte,* fórmula excelente, pero peligrosa, por lo fácil de entenderse mal. Los afiliados a esa secta tienen o afectan una especie de vagabundez intelectual y moral, y parecen complacerse en constituír como una tribu nómade del arte, sin solidaridad social ni firme arraigo en ningún suelo. Por eso es generalmente inútil buscar en ellos esos sentimientos profundos de religión (positivos o negativos), de patria, de hogar, esa pasión de llama viva, que muestra ante todo al hombre rudamente marcado por el dolor, por el amor, por un anhelo infinito, y que transfigurada luego por la belleza, engendra los soberanos cantos de un Leopardi o de un Manzoni, ante los cuales parece cosa tan indigente la opulencia imaginativa y metafórica de D'Annunzio. Hablan de los sentimientos y pasiones humanas *genéricamente,* sin encarnar en sí mismos un caso individual, escuchando sólo su eco lejano, para tomarlos, a lo sumo, como tema de sus variaciones estéticas. Substituyen la serenidad dominadora de las propias pasiones, peculiar del verdadero artista, con la prescindencia o indiferencia (que pretenden olímpicas) de toda pasión o afecto encendido, propios del hombre como

hombre. Un solo amor confiesan y proclaman, un solo entusiasmo: el del arte y la belleza, tales como ellos los entienden. No son ni quieren ser sino *artistas*. Pero si es pernicioso hacer del arte y la belleza un medio de propaganda o de doctrina, o de comprobación pseudo-científica, *una fermosa cobertura de cosas útiles,* extremo no menos vicioso es separarlos artificiosamente de las entrañas de la vida real, de los conceptos y sentimientos morales, para hacerlos objeto de un amor independiente y abstracto, destinado a consumirse estérilmente en su propio fuego.

Los griegos, idólatras de la belleza, no soñaron jamás semejante divorcio. Su profundo amor de lo bello no se fundaba sólo en una predilección externa por el color y la línea, sino en el valor transcendente que le asignaban en el centro más íntimo de la vida. Así su grande arte, sin desnaturalizar la belleza, sin buscar externas e híbridas alianzas entre lo bello y lo filosófico, científico o útil, pudo ser y fué una función eminentemente social, con honda raíz en la conciencia moral de ese pueblo privilegiado. Lo olímpico, lo divino, lo bello, no eran para ellos cosas fantásticas y soñadas, princesas quiméricas ni caballeros celestes: rodaban triunfales en las ondas de sus ríos, agitaban los árboles de sus bosques, circulaban disueltos en su sangre, regían su inteligencia, palpitaban en sus corazones. Grecia pudo amar y amó *substancialmente* la belleza porque la llevaba en su seno, indisolublemente enlazada a todos los órdenes de la vida, por la capitalísima influencia que le atribuía en ella, y así pudo afirmar por boca de Aristóteles que el arte, que *consiste en crear lo verdadero con reflexión,* es cosa más grave y filosófica que la historia. Por eso dice Hugo Foscolo, refiriéndose a sus *Sepulcros:* « He derivado este modo de poesía de los griegos, los cuales de las antiguas tradiciones extraían sentencias morales y políticas, presentándolas, no al silogismo de los lectores, sino al corazón y a la fantasía. » ¿Qué habrían dicho los griegos de los *estetas* actuales, tan frívolos como hombres, tan sin ideas ni preocupaciones civiles, nacionales o humanas, para quienes el mundo empieza y acaba en

sus elegancias de forma, en sus juegos de color, en sus combinaciones de sílabas y palabras, en sus títulos afectados, en sus difíciles rimas, en su laboratorio de imágenes y metáforas raras, en sus dislocados y más que dudosos ritmos? La belleza tiene, ciertamente, alto valor propio; pero si sólo consistiese en todo eso, y no en una interpretación suprema, sincera y noble de la vida, el arte por el arte, o el arte por la belleza, sería una triste fórmula retórica. Habría en tal caso que pedir, con Platón, para los poetas y artistas el destierro de la República, o enviarlos, como quería Lamartine para los *estetas* de su tiempo, *avec les musiciens de l'armée!*

El arte ha de extraer los jugos subterráneos de la vida, anteriores a él, buscando, no su fin, sino su base y punto de arranque *fuera de sí mismo,* para elaborarlos y transformarlos en belleza, como el árbol convierte en flores y frutos los zumos que su raíz absorbe de la tierra. El arte no puede trabajar cerradamente sobre sí mismo sin consumirse y aniquilarse, y cuando en una época o en un ingenio falta la substancia vital del pensar y del sentir humano, del ideal fecundo, emanación de la vida, de donde deriva toda su fuerza, es totalmente inútil el cambio de formas y la engañifa de las escuelas de moda. Lo bello es una fase, una gran rama integrante del árbol de la vida: no es posible arrancarla y aislarla sin que se seque; y el arte que de tal separación resulte, por sabio, nuevo y exquisito que en sus procedimientos se ostente, será un entretenimiento de salón, o un vano rito de cenáculo, sin fuerza de irradiación sobre el mundo. Sus afiliados mismos sienten este vacío, y tratan consciente o inconscientemente de llenarlo con heroicos, resonantes e impávidos elogios mutuos [1].

Y así como el arte verdadero y grande ha de enterrar sus raíces

1. No hace mucho leí en la portada de un libro de un *modernista* español de cierta fama esta dedicatoria: *A fulano de tal, gran poeta.* Me quedé al pronto escandalizado de mi ignorancia, pues yo no conocía ni había oído nombrar nunca a ese *gran poeta,* español también por añadidura. Luego me consolé un tanto pensando que tal vez no fuese tan grande, ya que su buen amigo había creído prudente advertirlo de esa manera...

en la vida, el artista realmente digno de tal nombre, debe ser, ante todo, un hombre (sin *super,* por supuesto), en la plena acepción de la palabra, que no substituya con un *dilettantismo* viajero y con simpatías colectivas ocasionales el fuerte amor de la raza, de la patria y del hogar propios, centro y arraigo indestructible de su espíritu, desde el cual tienda su mirada sobre la tierra y se asome estremecido a los abismos de lo infinito. Y el doloroso roce de la vida será siempre la mejor educación y la más alta estética del poeta. La poesía es un Paraíso ideal a donde no se llega sin haber atravesado el Infierno.

De todo lo cual resulta que la verdadera poesía, aunque no sea siempre, ni en sus más altos ejemplares, directa y explícitamente civil, lo es constantemente en definitiva por su solidaridad social y su fecunda trascendencia ulterior. Podemos, pues, en tal sentido, afirmar con un ilustre escritor italiano moderno, que « no será arte verdadero y durable sino aquel que se cultive como sacerdocio civil, ni escritor digno de ser escuchado por los contemporáneos y los pósteros, sino aquel que a la alteza de la mente una el amor de la verdad, la nobleza del sentir, la austeridad del carácter y la sinceridad de la palabra ».

1911.

DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL ATENEO

EL 26 DE ABRIL DE 1893

Señores:

Honrado con el cargo de presidente de la naciente institución a cuya fiesta inaugural habéis sido invitados, debo dirigiros en tal carácter la palabra, que será breve y concisa, cual corresponde a la simple apertura de este acto y a mi anhelo de no fatigar vuestra atención benévola, que hallará sin duda más ameno empleo en los restantes números del programa.

Vosotros lo veis: la idea de fundar aquí un Ateneo, combatida inexplicablemente por unos, indiferente para otros, juzgada impracticable por los más, es ya una realidad, y creo que una realidad honrosa y benéfica para la República. No hay duda de que al esfuerzo perseverante de sus iniciadores y a su amor por la alta cultura se debe principalmente este feliz resultado, que a todos debe regocijarnos; pero fuera excesiva vanagloria desconocer que ellos han tenido en la empresa un aliado poderosísimo, sin el cual todo empeño habría sido vano. Ese aliado, señores, fué la *oportunidad,* condición preciosa e inestimable en todo, y absolutamente necesaria para que una institución de este género pueda incorporarse al organismo social, desarrollarse en él con vida propia y hacer sentir de un modo duradero su saludable influencia. El grado de civilización que hemos alcanzado y la excepcional impor-

tancia de nuestra ciudad principal, hacían realmente asombrosa la falta de un centro de esta naturaleza y lo estaban llamando a voces, si ya no era que prefiriésemos al dictado de ciudad culta, el de tosca y aparatosa factoría. Buenos Aires era acaso la única ciudad de su importancia en el mundo que carecía de una asociación literaria, y en donde las pocas sociedades científicas existentes arrastraban una vida triste y difícil en grado sumo. ¿Estábamos acaso condenados a perpetua anemia intelectual? ¿No teníamos medio de romper el hielo de la indiferencia pública hacia lo que más ennoblece y dignifica la naturaleza humana? ¿No había aquí, por ventura, sino políticos y comerciantes, vida del día, interesable y fastuosa, tan agitada como efímera? ¿Faltaba realmente espacio en que alzar un templo, siquiera modesto, a todo lo que es sereno, trascendental y permanente, a todo lo que flota luminosamente en las alturas, a lo que da personalidad y relieve a los pueblos, y los hace amables, y les granjea simpatías universales y un nombre y un puesto honroso en la historia? ¿Estarían indefinidamente proscriptos entre nosotros el pensamiento puro y las altas especulaciones, de los cuales la organización política y administrativa de los pueblos no son, o no deben ser, más que derivaciones y aplicaciones prácticas? Un grupo de hombres de fe vió en la respuesta afirmativa a tales preguntas un pesimismo humillante y poco justificado, y juzgó que sólo se necesitaba destruír la inercia proveniente de épocas anteriores para que la rueda intelectual, puesta ya en movimiento, se lanzase en fin con vuelo rápido por los espacios sin término. Tal ha sido el origen del Ateneo, cuyo porvenir es grande y cuya vida podemos proclamar definitivamente asegurada.

No faltan quienes miren con desvío los ateneos, sobre todo en lo que tienen de literarios, y aun los juzguen inútiles o perjudiciales. Fúndanse para ello en que los grandes talentos no necesitan de estas sociedades para su triunfal desenvolvimiento, y en que los impotentes de nada sirven, ni solos ni acompañados, si no es para formar círculos pedantescos de admiración mutua y fa-

tigar las prensas con producciones efímeras. Tal razonamiento me recuerda en cierto modo el dilema de Bías contra el matrimonio, de que nos habla Aulo Gelio en sus *Noches áticas*. Habiendo alguien preguntado al primero si debía casarse o no, respondió: « Si te casas, tu mujer será hermosa o fea: si es hermosa, corres gran riesgo; si es fea, te habrás casado con una harpía. Ambas cosas son malas: luego, no te cases. » Bías olvidaba que entre la hermosura alarmante y la fealdad repulsiva existe una belleza intermedia, que Favorino, amigo de Aulo Gelio, llamaba deliciosamente « belleza de las esposas »; y los enemigos de los ateneos igualmente olvidan que el núcleo principal de toda literatura y de todo movimiento literario y científico lo forman ingenios muy distinguidos, distantes a la vez de las rarísimas excepciones geniales y de las nulidades retóricas. Pueril fuera atribuir a los ateneos la misión de fabricar genios y de engendrar obras maestras, hijas siempre de la meditación solitaria de los ilustres talentos. Basta para acreditar su indiscutible importancia el ambiente intelectual que contribuyen en primera línea a formar, excitando la producción, abriéndole campo propicio, provocando la discusión y el análisis de los temas más elevados, promoviendo concursos, lecturas y exposiciones artísticas, y allegando, organizando y poniendo al alcance del talento individual los materiales que han de servir a doctas investigaciones históricas o críticas y a generalizaciones sintéticas. Para conseguir plenamente todo eso y dar vigoroso impulso a la cultura nacional, grabando en ella sello propio, es sin duda utilísimo el esfuerzo colectivo que reune recursos, y distribuye adecuadamente el trabajo, y suprime distancias, y pone saludable correctivo a los excesos e intemperancias de escuela, sumando voluntades y desvaneciendo con el trato y las deferencias propias de hombres cultos esas antipatías infundadas y esas literarias emulaciones que tan fácilmente degeneran en estériles pendencias personales.

Otros hay que, admitiendo la utilidad de los ateneos, quieren que tengan un objeto práctico. Para saber si los que así opinan

tienen razón, sería menester determinar antes claramente lo que la palabra *práctico* significa, y cuál es, o debe ser, su verdadero alcance. Si por práctico, o positivo, se entiende, latamente, todo lo que, en cualquier esfera, tiende a un fin racional en armonía con las condiciones y los destinos de la sociedad o del individuo, por manera que fluya de ello algún bien, general o particular, mediato o inmediato, de superior o inferior categoría, no hay duda de que los ateneos deben serlo, lo mismo que otra cualquier actividad humana que caiga fuera de los manicomios. Así, no sólo es práctico, para la vida y su necesario equilibrio, el comer y el dormir, sino también el paseo y el esparcimiento del ánimo; no sólo trabajar, sino descansar; no sólo ser hábil, sino ser honrado; no sólo buscar el bien propio, sino respetar la justicia. Pero si por práctico se entiende, según el uso corriente, sólo lo que es lucrativo, lo que nos reporta un provecho inmediato y tangible en el orden de nuestras necesidades materiales, yo digo, señores, que fundar una asociación intelectual con tal fin es absurdo, y que el objeto práctico de los ateneos consiste precisamente en no tener ninguno. Es de su esencia el excitar la actividad intelectual pura y desinteresada, y elevar la mente a cumbres no empañadas por las nieblas del interés transitorio, desde donde se contemple serenamente el cuadro de la vida y se comprendan mejor sus altas conveniencias y destinos. Y así resulta útil y práctica por modo superior la especulación pura, porque a su mayor plenitud corresponde constantemente, por relación íntima de las cosas, una organización social más sólida y vigorosa, más en armonía con los principios eternos de verdad y justicia, y a la vez con las condiciones relativas del medio en que el pueblo se desarrolla. Así el sol, desde lo alto del firmamento, y sin que podamos tocarle con nuestras manos, fecunda los campos, desata los ríos y derrama desde su foco inmenso sobre la tierra la animación y la vida.

Pero si queremos que los trabajos del Ateneo tiendan a tan altos fines y excedan el límite de simples escarceos y pasatiempos

literarios, es indispensable que nos demos clara cuenta del estado de nuestra cultura, de sus necesidades reales, de las condiciones que nos son peculiares y de los escollos que debemos a todo trance evitar. Nos corresponde ante todo fomentar, no sólo dentro del Ateneo, sino asimismo en nuestros establecimientos de segunda y superior enseñanza, la instrucción clásica, considerada esencial e insubstituíble por los más grandes pensadores modernos y adoptada en los pueblos más cultos, así como los llamados altos estudios, a fin de contrapesar el mercantilismo que nos aqueja y que es signo característico de una cultura inferior. No en vano observaba Franklin que al árbol torcido hay que torcerlo en sentido inverso para que acabe por elevarse recto hacia el cielo. Así también al joven afeminado conviene hacerle vivir un tiempo entre soldados y al grosero y tosco entre damas.

Pueblo nuevo, necesitado de aprender mucho, y en relación fácil y frecuente con las naciones más avanzadas de Europa, con sus maestros y sus libros, corremos riesgo inminente de caer en uno de estos dos viciosos extremos : el criollismo vulgar y estrecho, inspirado por una especie de patriotismo municipal y casero, o el sacrificio de todo espíritu, de todo carácter nacional en aras de una imitación servil y mal entendida de los modelos extraños. Un espíritu de justo equilibrio, a la vez amplio y discreto, ávido de acumular elementos de cultura, pero resuelto a hacerlos pasar por el tamiz del propio criterio, estudiando su aplicabilidad al medio nuestro e imprimiéndoles por fin sello indeleble, debe inspirar, a mi juicio, los futuros trabajos del Ateneo en sus diversas secciones y en el conjunto de su acción impulsiva de la cultura argentina.

Y en verdad, señores, que no hay sección, ni aun las de carácter puramente científico, que no deba sentirse animada por ese noble y bien entendido espíritu nacional, perfectamente armónico con nuestra tradición y origen europeos y con las necesidades imperiosas de nuestro verdadero progreso.

En las ciencias naturales es evidente que podemos llevar un

contingente nuevo y valiosísimo a la ciencia europea, con la observación y el estudio de la naturaleza americana. Nadie puede tampoco estudiar mejor que los americanos cuanto se refiere a los problemas de las razas y civilizaciones precolombinas, en que persisten tantos puntos obscuros de trascendental importancia y que tan gran interés despierta actualmente en muchos sabios de Europa.

¡Y cuánto nos queda por hacer todavía en punto a historia argentina, en la que no faltan regiones inexploradas! ¡Qué escasez la nuestra de buenas monografías históricas, base indispensable de toda buena historia general! ¡Y con qué facilidad pasamos del desdén o la severidad excesiva hacia nuestros hombres ilustres, al pueril entusiasmo por personajes de tercer o cuarto orden, sin influencia ni valor representativo alguno! Y nada como la historia bien pensada y bien escrita para formar la conciencia nacional de los pueblos, y para hacer que la luz ideal que brota de su pasado heroico flote constantemente sobre ellos.

No es menos necesario el estudio directo y por cuenta propia en las ciencias sociales, que también constituyen una sección del Ateneo. En este punto, quizá más que en otro alguno, necesitamos iniciar una reacción saludable contra esa tendencia nuestra a vivir intelectualmente de prestado, embebecidos en la admiración de ideas y doctrinas sólo aplicables a sociedades determinadas, con exigencias y escollos muy diferentes de los nuestros. En tales estudios, los libros de los maestros europeos pueden y deben servirnos como preparación previa y como métodos de procedimiento en la observación personal y directa de la sociedad que nos rodea, observación sin la cual no llegaremos a conocernos nunca, ni a descubrir nuestras verdaderas necesidades, ni a acertar con los medios de satisfacerlas. La economía política podría suministrarme numerosos ejemplos de la índole esencialmente relativa de esta clase de ciencias y de la oposición decidida en que muchas veces nos encontramos con respecto a las naciones de Europa.

Por lo que hace, en fin, a las bellas letras y bellas artes, si bien la índole y condiciones de la civilización moderna no son en modo alguno favorables a la existencia de esos artistas y poetas profundamente nacionales, representantes completos del país y la raza a que pertenecen, como Homero en Grecia o Calderón en España, todavía es evidente que en el arte, más que en la ciencia, el sello, relieve o colorido nacional son exigibles, y han de aparecer siempre, con mayor o menor energía, en toda creación sincera, nacida al calor de sentimientos reales y de la observación inmediata de la sociedad y de la naturaleza circunstantes. Y en punto a investigación y crítica literaria, ¡qué vasto campo y cuánta región interesante y apenas superficialmente explorada nos ofrece el caudal inmenso de la literatura castellana! Tenemos el privilegio envidiable de poseer la lengua más nativamente difundida en el mundo, después de la inglesa, rica y espléndida, apta para todo género de especulaciones, y en la cual genios de primer orden nos han dejado creaciones descollantes entre cuantas ha producido en cualquier época y en sus mayores alardes el ingenio humano. Además de la literatura española, en la cual tanto puede investigarse todavía con novedad y provecho, el movimiento literario y artístico de las naciones hispano-americanas, desde Méjico hasta nosotros, se nos ofrece tentadoramente al estudio. A este respecto todo está por hacerse. ¿No sería interesante y fructuoso, por ejemplo, emprender una serie de monografías histórico-críticas que nos diesen a conocer el rumbo seguido y el grado de perfección alcanzado, en cuanto al método y al estilo, por la historia y la crítica en nuestra América, desde principios del siglo? ¿No lo sería igualmente desentrañar las causas que han mantenido en la indigencia la novela y el drama americanos, señalando con certera mano las excepciones honrosas, y comparándolos con la lujosa abundancia y el brío de la poesía lírica? América necesita además una grande y definitiva antología en prosa y verso, hecha con buen gusto y amplio criterio, empresa por muchas causas difícil, y que una asociación de este género, mejor que un solo individuo, puede cum-

plidamente acabar. Mas para que tan vastos trabajos tengan utilidad y sentido, es necesario, ante todo, conservar incólume la unidad superior y fundamental del idioma castellano, cuyas palabras tienen curso y sirven de vínculo preciosísimo entre sesenta o setenta millones de hombres civilizados, oponiendo su tipo, gloriosamente conocido en el mundo, a la funesta tendencia, por algunos manifestada, de quebrarlo en híbridos dialectos regionales. Esa unidad en nada impide el perfeccionamiento y renovación del idioma, ni el uso de voces y locuciones indispensables para designar objetos o costumbres locales.

Os he dicho ya todo lo que pienso con respecto a la índole del Ateneo y al espíritu que debe animarle en sus tareas; pero no quiero concluir sin recordar públicamente cuánto debe este centro al prestigio y perseverancia del noble poeta que fué por voto unánime su primer presidente: a Carlos Guido Spano. Anciano y doliente, rivalizó en actividad y empeño con los más jóvenes y fuertes durante el difícil período de preparación que siguió inmediatamente a la primer asamblea. Sean estas palabras respetuoso homenaje que rindo, en representación del Ateneo, a quien le dió impulso con el vigor de su inteligencia y le iluminó con el brillo de su ilustre nombre.

Réstame sólo declarar bien alto, en nombre de mis distinguidos compañeros y en el mío propio, que esta asociación está exenta de todo estrecho espíritu de bandería, como lo prueban sus actos; que ofrece libre campo a todas las opiniones; que invita y llama a sí a cuantos deseen trabajar en pro de la alta cultura nacional, sin infantiles adoraciones, pero también sin esos desdenes injustificados que algunos afectan para chancelar cómodamente sus deudas y cohonestar su desidia, y que aspira, por último, a reflejar e impulsar, no una manifestación exclusiva, sino la vida intelectual de la República en armonioso conjunto. Al trabajar modestamente por levantar el nivel intelectual y moral entre nosotros, podemos afirmar con conciencia que trabajamos por el verdadero esplendor y engrandecimiento de la patria.

«POESÍAS» DE RAFAEL OBLIGADO [1]

SEGUNDA EDICIÓN, REVISADA Y AUMENTADA

El editor y librero, señor Mendesky, ha emprendido la publicación de una serie de libros argentinos, ya inéditos, ya publicados anteriormente en ediciones que se hallan hoy fuera del comercio. El propósito no puede ser más loable, con tal que, al reproducir obras de autores que ya no existen, se proceda con inteligencia y esmero, depurándolas de los errores y deficiencias de sus anteriores impresiones, en algunos casos considerables.

La serie se ha inaugurado muy felizmente con la reimpresión, en un elegante volumen, de las *Poesías* de Rafael Obligado, uno de nuestros más representativos y esclarecidos poetas. Por varias razones, tiene es ta importante publicación el valor de una obra nueva. La primera edición, única anterior, estaba desde hacía mucho tiempo completamente agotada. Fué una edición aristocrática, hecha en 1885, en un corto número de ejemplares, de los cuales muchos fueron enviados por el autor fuera del país a eminentes escritores españoles y americanos. De donde resultaba que, después de veintiún años de silencio (con la sola excepción de la leyenda de Santos Vega, publicada popularmente por separado), Rafael Obligado era para la actual generación casi únicamente un nom-

1. Correspondencia escrita para *El Mercurio* de Santiago de Chile.

bre, querido y respetado por todos bajo la fe de una tradición anterior, pero cuya obra, en su noble conjunto, era aquí mismo para muchos desconocida ¡Y qué mortalmente peligrosa era la prueba por la que el poeta acaba de pasar! ¡Cuánto riesgo existe para estas reapariciones poéticas, tras larga ausencia, en un ambiente nuevo, tal vez hostil a aquel en cuyo seno la delicada inspiración floreció! ¡Cuántas veces lo que hizo el encanto de una generación entera, por su consonancia con ella, es letra muerta para las que con otras tendencias le suceden! Y veinte años entre nosotros equivalen a cincuenta o más en sociedades más consolidadas y menos sujetas a cambios vertiginosos. Pero es precisamente el privilegio característico de las verdaderas obras de arte, surgidas del seno mismo de la naturaleza y de la vida, no envejecer, a diferencia de las que deben su pasajero brillo a las zarandajas de la moda, que un viento trae y otro se lleva. Las *Poesías* de Obligado, tanto para los que las releemos como para los que las leen por primera vez, surgen frescas y olorosas como flores recién arrancadas en mañana de primavera. Nacidas en la región de un arte elevado y sereno, de un sentimiento verdadero, sin contorsiones ni supercherías técnicas, poseen el talismán de una juventud perenne.

Pero no sólo por la razón antes apuntada ofrece a la generación actual tanta novedad este libro, sino también por contener buen número de composiciones no incluídas en la edición anterior, como *El negro Falucho, Ayohuma, Autobiografía, Los horneros, La retirada de Moquegua,* y otras notas líricas de relevante mérito, así como *El himno del payador,* que integra hermosamente la leyenda de Santos Vega, y las interesantísimas tradiciones populares de regiones diversas nuestras, tituladas *La Salamanca, El yaguarón, La mula ánima* y *El cacuí.*

Cuéntase que cuando apareció la primera edición de las *Poesías,* algunos notaron la falta de un prólogo en el volumen; a lo cual el poeta contestó lacónicamente: « Que se lo gane, si puede ». Y se lo ha ganado con juicios honrosísimos de escritores eminentes,

como Valera y Menéndez y Pelayo, que se leen ahora, cual rico y merecido trofeo, al frente de la nueva edición.

No he de repetir aquí el extenso estudio que hice cuando la primera aparición de las *Poesías,* en carta dirigida al poeta[1], incluída también, por bondad suya, entre los juicios que forman el prólogo del nuevo volumen. Quiero sólo dar una idea general del autor y su obra, deteniéndome especialmente en las composiciones que ahora por primera vez aparecen.

Lo que predomina en la obra poética de Rafael Obligado es le carácter nacional, en el sentido limitado en que la índole de estos tiempos lo admite. Su tendencia procede de Echeverría, cuya bandera « agita sobre el llano », convirtiendo en obra de arte acabada lo que en aquel iniciador ilustre fué sólo un admirable esbozo. Ese carácter nacional se manifiesta plenamente por cuatro aspectos diversos : la glorificación de los héroes y hechos memorables de la independencia ; la narración e interpretación de leyendas y tradiciones populares ; la pintura y el sentimiento de la naturaleza circunstante ; y los cuadros y afectos del hogar tradicional argentino. La patria penetra, pues, por todos lados la obra del poeta, dándole el significado de un himno alzado en su honor, de una magnífica ofrenda depositada en sus aras.

El primer aspecto está brillantemente representado por tres composiciones posteriores a la primera edición : *Ayohuma, El negro Falucho* y *La retirada de Moquegua.* Por una singular coincidencia, todas ellas relatan desastres de nuestras armas; pero desastres gloriosos, o heroicamente sobrellevados por los que en ellos se hallaron. Parece que el temperamento elegíaco del poeta le inclinase a entrelazar lo doloroso con lo heroico, « diciendo el alto honor de los vencidos », y que su alma nobilísima y su amor y reverencia filiales vibrasen aun con más fuerza en las tristezas que en los triunfos de la patria.

1. Forma parte de mis *Estudios y artículos literarios.* 1889.

¡ Ayohuma ! ¡ Ingrato día
En que, rasgada la entraña,
Sola, en áspera montaña,
La dulce patria moría !
Exangüe ya se batía
Por las áridas mesetas,
Y las columnas inquietas
Del ejército español
La envolvían bajo el sol
En chispear de bayonetas.
Tras la carga resistida,
Su misma sangre pisando,
Iba la Patria arrojando
A borbotones la vida.
Zelaya, suelta la brida,
Con sus jinetes se avanza,
Y a limpio bote de lanza
Hace en las filas reales
Callar las dianas triunfales,
Rugir la adusta venganza.

Y en *El negro Falucho :*

Dobló Falucho entretanto
La obscura faz sin sonrojos,
Y ante aquel crimen, sus ojos
Se humedecieron en llanto.
Venciendo al punto el quebranto,
Con fiero arranque exclamó :
— « ¡ Enarbolar « ésa » yo,
Cuando está « aquélla » en su puesto !...
Y un juramento era el gesto
Con que el negro dijo : « ¡ No ! »
. . . . . .
Uno, el más vil, corre y baja
El estandarte sagrado,
Que cayó sobre el soldado
Como gloriosa mortaja.
Alegres dianas la caja
De los traidores batía,
El Pacífico gemía
Melancólico y desierto,
Y en la bandera del muerto
Nuestro sol resplandecía.

Y, por último, en *La retirada de Moquegua*, donde se pinta épicamente la ansiedad y el tumulto trágico de la terrible retirada:

Torata, abrupta colina,
En cuyo flanco abrasado
La campaña de Alvarado
Dió comienzo a su rüina;
Moquegua, al Andes vecina,
Y en viñedos opulenta,
Donde la brisa aún lamenta,
Divagando entre las flores,
De los grandes redentores
La catástrofe sangrienta.

. . . . . .

No ya tigres ni leones,
Son hombres desesperados,
A cuyo empuje, arrollados
Los contrarios escuadrones,
Van a dar en los cañones
Con la fuerza del turbión...
Y la ibérica legión
Triunfadora, que en pos viene,
Ante aquello, se detiene
En solemne indecisión...

He escogido éstas, entre otras muchas bellezas, porque en ellas se ve bien, a la vez que el justo sentimiento de las situaciones, el íntimo enlace de lo heroico y lo elegíaco que indiqué anteriormente.

La segunda fase, la de las leyendas y tradiciones populares, aparece ahora especialmente enriquecida, no sólo con *El himno del payador*, en la leyenda de Santos Vega, sino con las cuatro ya mencionadas, completamente nuevas. Es ésta la nota épica del libro, condensación y depuración felicísima de la materia poética difusa en las supersticiones del pueblo, en la forma breve y fragmentaria que únicamente permite la índole de la actual civilización. El poeta, en un viaje por varias regiones de la República, recogió con amor las leyendas de *La Salamanca*, *La mula ánima*, *El yaguarón* y *El*

cacuí, que responden, respectivamente, a la montaña, los ríos y los bosques de nuestra naturaleza. No puedo detenerme ahora en su estudio; pero no resisto a copiar esta linda y fresca pintura, en *El yaguarón*, de una lavandera en su tarea:

Sobre las ropas ajenas
Vierte el agua reluciente,
Y en su seno transparente,
Con un pan de jabón llenas,
Crispa las manos morenas,
Frota de uno, de otro modo,
Bate, tuerce, enjuga todo...
Y por las carnes de rosa
Blanca espuma globulosa
Le va subiendo hasta el codo.

Pero la obra maestra de Obligado, en este grupo, es siempre *Santos Vega,* completada ahora, y que forma una serie de cuatro composiciones: *El alma, La prenda, El himno, La muerte del payador.* Se ve en ella, admirablemente pintado y sentido, el fin de una edad primitiva y poética, que expira melancólicamente, como en un toque de oración,

Che paia il giorno pianger che si more;

y el himno triunfal de la edad que nace, espléndida y rumorosa: símbolo vivo de nuestra reciente evolución, con sus luces y sus sombras. En *El himno del payador,* el último llegado en la serie, que ocupa en ella, por intercalación, el penúltimo sitio, se describe con gran animación un bárbaro juego gauchesco interrumpido por la aparición y desaparición misteriosa de Santos Vega, cuya voz se alza para excitar a los paisanos a la lucha por la independencia de la patria, ya iniciada en Buenos Aires. Léanse estas dos estrofas:

«¡Ah! ¡Si es mi voz impotente
Para arrojar con vosotros
Nuestra lanza y nuestros potros
Por el vasto continente:

Si jamás independiente
Veo el suelo en que he cantado,
No me entierren en sagrado,
Donde una cruz me recuerde,
Entiérrenme en campo verde
Donde me pise el ganado !

Cuando cesó esta armonía
Que los conmueve y asombra,
Era ya Vega una sombra
Que allá en la noche se hundía...
¡ Patria ! a sus almas decía,
El cielo de astros cubierto,
¡ Patria ! el sonoro concierto
De las lagunas de plata,
¡ Patria ! la trémula mata
Del pajonal del desierto.

Tiene esta leyenda, en manos de nuestro poeta, un simbolismo vivo y espontáneo que en nada perjudica a la fuerza poética directa de la narración, porque se funde íntimamente con ella. Yo sólo siento que haya cedido, aunque en un solo y único caso, a la mala tentación de señalar y descubrir expresamente ese simbolismo, cuando nos dice en dos versos de *La muerte del payador* :

Que sin duda Juan Sin Ropa
Era la ciencia en persona ;

con lo cual todo el prestigio fantástico del personaje misterioso desaparece. Hay que dejar a las figuras, en tales casos, su encarnadura humana, y que cada cual saque luego las consecuencias que quiera.

Los dos últimos aspectos de la obra de Obligado, antes indicados, la naturaleza y el hogar, se presentan muchas veces en una misma composición deliciosamente mezclados. Así, entre sus nuevas inspiraciones, las tituladas *Autobiografía, Los horneros* y *A Aurora Risso Patrón*, ahijada del poeta, toda cuajada de nobles y hermosísimos versos:

Al bendecir tu juventud lozana,
Ruega al Dios que a los buenos ilumina,
Que corone tus sienes de argentina
El esplendor de la mujer cristiana.

Una vez, en la humorística y delicada composición *Las quintas de mi tiempo,* nos ofrece ese amor suyo tan íntimo de la naturaleza, unido a la graciosa pintura de costumbres sociales de otra época. Esta poesía es, para mí, de lo más bello que jamás escribió Obligado, y huele toda a violetas, rosas y jazmines. Sería menester copiarla toda; pero, en fin, ahí va una pequeña muestra, para tentación de golosos:

Juro, Fabio, por todos los poetas,
Que no hay porteñas hoy más regaladas
Que aquellas que acudían en bandadas
A nuestras quintas a juntar violetas.

¡Las vieras, preparándose al asedio,
Cuando aquellos piecitos voladores
No podían llegar hasta las flores
Porque estaba una zanja de por medio!

¡Cuánto ardid para asirse del ramaje
Y traspasar el cenagoso abismo,
Alzando con angélico heroísmo
La muselina del sencillo traje!

Mas no faltaba un vástago de mora,
Cual un brazo flexible, que de intento
Para ayudarlas inclinaba el viento...
¡Que tanto puede una mujer que llora!

Las veo aún, con las mejillas rojas
Como granadas de Engadí partidas,
Y las húmedas manos florecidas
Mariposeando entre las verdes hojas;

Y correr y chillar, y ser más bellas
Cuando, lanzada como rauda «fija»,
Cruzaba una medrosa lagartija,
Con grave susto disparando de ellas;

Y, ya en violetas rebosando el seno,
Búcaro ardiente que las flores aman,
Cómo por los senderos se derraman
Dejando el aire de perfumes lleno.

El tono del poeta, tan altivo y vibrante en sus poesías patrióticas, se complace, en los temas íntimos, en una amable y suelta familiaridad, a veces humorística, siempre poética y encantadora. Por ellas pasa la Primavera vertiendo lumbres y flores.

El « nacionalismo » de Obligado, por lo mismo que es espontáneo y sincero, y, no obstante la época, sin elementos exóticos, ha logrado fundirse dichosamente con los más íntimos y radicales de nuestra raza, de nuestro sér tradicional, hasta el punto que, como observó Valera, algunas poesías suyas parecen derivar directamente del siglo XVI español y tienen el sabor de las mejores inspiraciones de la edad de oro. Nada podría demostrar mejor que este ejemplo vivo de nuestro poeta nacional, que lo *verdaderamente* argentino es todavía esencialmente español.

Por otra parte, el criollismo del cantor de Echeverría y de Santos Vega ha logrado escapar del mayor peligro del género : la tosquedad vulgar. Con su seguro instinto de artista y su excelente educación literaria, ha vestido el arte nacional de rica y elegante túnica, lanzándole triunfalmente por los altos caminos de la inmortalidad.

1906

CONVERSACIONES DE ARTE [1]

VIANNA DA MOTTA

La presencia entre nosotros de este notable pianista, que trae en sus manos y en su espíritu el *summum* de la más alta cultura en el arte musical, aplicada al piano, y la impresión producida por sus recientes conciertos, sugieren observaciones y enseñanzas estéticas, que voy a apuntar brevemente en esta ligera conversación.

El señor Vianna da Motta, no cabe duda, es un maestro consumado, que ha estudiado cuanto se puede estudiar y sabe cuanto se puede saber, con respecto al noble instrumento a que ha dedicado su vida, y al inmenso y magnífico repertorio que para él han creado los músicos más eminentes, desde Hændel y Bach hasta Liszt y Rubinstein. Su técnica acabada y perfecta, tan sólida como flexible, domina así los más terribles y escabrosos pasajes como las más delicadas finuras. Su pulsación, su toque, es de la más blanda y rica sonoridad; maneja la polifonía con habilidad sorprendente, digna de quien hace de Bach el centro y fuente de todos sus pacientes estudios, distinguiendo siempre, con el más inteligente esmero, lo principal de lo accesorio. La austeridad de su manera revela un sistema severo, encerrado en firmes e infran-

[1] Este artículo, y los dos siguientes del mismo título, se publicaron en *El Tiempo*, en agosto de 1898.

queables líneas. Es, pues, un ejemplar típico y modelo del *perfecto pianista,* tal como se le concibe y desea en los más altos centros docentes de Berlín, donde el señor Vianna da Motta ejerce oficialmente la enseñanza y goza del más elevado aprecio.

Y con todo esto, fuerza es reconocerlo, el señor Vianna da Motta no ha producido, en el competentísimo público que aquí le ha oído, una impresión profunda. Se le ha aplaudido *reflexivamente,* rindiendo el debido homenaje a la seriedad y maestría de que ha dado las más relevantes pruebas; pero no ha causado verdadero entusiasmo, ni provocado esa misteriosa emoción íntima, que es el mayor triunfo del arte. ¿Por qué? *That is the question.*

Para mí, la explicación es sencilla, y voy a darla con franqueza: al afamado pianista portugués le falta, en medio de tantas perfecciones, lo que toda la ciencia musical no puede dar: *poesía, personalidad, estilo propio.* El estilo no es más que la vibración del alma comunicada a la materia en que se pone las manos, por la cual ésta se transfigura y adquiere timbre, y vida, y el color, diré así, del alma que se la infunde. Cuando, por deficiencia de fantasía y sensibilidad, esa vibración no existe (la inteligencia pura, aun siendo grande, no la produce), nada puede comunicarse, y la materia, por bien modelada que esté, resulta inerte. Por eso Bach y Liszt, que casi no admiten estilo propio en sus intérpretes, aquél por su carácter principalmente intelectual, éste por el desborde de la *virtuosidad,* que todo lo arrebata en su curso, son los autores en que más legítimamente puede admirarse al señor Vianna da Motta, y en que merece nuestro más alto respeto; pero el tempestuoso apasionamiento de Beethoven y la poesía melancólica y fascinadora de Chopin requieren, para su traducción, almas apasionadas y poéticas, temple ideal y soñador, más dispuesto a dejarse llevar por las corrientes de la inspiración creadora, que a trazar rígido y estrecho cauce, por donde pasen menguadas. El señor Vianna da Motta es, en suma, para mí, más un gran maestro del piano, cuyos conciertos resultan a modo de excelentes y muy provechosas lecciones prácticas, que un gran artista... en cuanto pue-

de serlo un intérprete. Hay en él cierta frialdad y sequedad de expresión, cierta rigidez escolástica, que le asimilan más al sabio que al inspirado.

Si sólo se tratara, en este caso, de una deficiencia personal del fuerte concertista portugués, nada habría que añadir a lo dicho; pero no es así. Ella es síntoma mortal del rápido envejecimiento del arte en todo el mundo civilizado, y aun en la misma Alemania, tan ilustre en música como en otras muchas cosas. Esa deficiencia, esa falta de intensidad afectiva, de fantasía, de estilo personal, preconizada como cualidad substancial, triunfa decididamente en el día. El *socialismo de Estado* se extiende a la más vaga, idealista y soñadora de todas las artes, y siguiendo por este camino, no tardará en aparecer el Proudhon de la música gritando: *¡ La originalidad es un robo !* En los conservatorios modernos se tiende a fabricar un molde único y tiránico para la interpretación de los grandes autores, *según la tradición,* y a ese molde han de ajustarse inexorablemente los más diversos espíritus. Los pianistas consagrados como eminentes, entre los cuales se cuenta el señor Vianna da Motta, se parecen entre ellos como los ejemplares de una misma edición: quien oye a uno los oye a todos. Casi todos padecen de una misma perfección desesperante, y como el célebre intérprete de Beethoven, Hans von Bülow (maestro del señor da Motta), conocen a fondo los más recónditos secretos del arte, menos uno: el de no aburrir.

Por eso, cuando surgen artistas geniales como Rubinstein, inspirados como Paderewski, con alma propia y distinta, y se atreven a interpretar a Beethoven con pasión y con fuego, más personal y menos tradicionalmente, sólo recogen una sonrisa desdeñosa de cierta formidable legión de pedagogos con gafas, surgidos de la región de los hielos. ¡ Ay del que se atreva, mientras toca, a descuidar un punto la *seriedad,* aspiración suprema del arte, como el antiguo *bon sens* de los franceses; a encender familiarmente un cigarrillo; a esparcir una amable sonrisa por el teclado; a desbordar el alma del trazado severo que a todos se les da como con-

signa! *Anatema sit!* Aquel amplio espíritu alemán de principio del siglo, tan universal, tan humano, que resplandeció en Humboldt, en Goethe, en Schiller, en Beethoven, parece haberse tornado en las artes rígido y estrecho, escolástico y limitado. Por eso son hoy tan raros, en música como en todo, esos grandes espíritus que enriquecen el de la humanidad y hacen resonar su palabra en el mundo. En cambio, retoñan en él con estéril abundancia *maestros cantores* de nuevo cuño, rellenos de códigos y matemáticas musicales, enemigos jurados de toda inspiración original y libre, apreciadores del mérito artístico, no por el agrado, sino por la regla de tres, y dispuestos en todo momento a aniquilar a cuanto Walther se les oponga delante.

¡Quédense, pues, allá, en sus academias y conservatorios, con sus fórmulas y *tabulaturas,* en solemnes y aburridas sesiones de iniciados, pasmados y trémulos de emoción, no ante las sorpresas de lo nuevo y lo bello, sino de lo que previamente y según ley escrita, han convenido que debe admirarse por la gente grave y competente, que cuenta los defectos por los dedos! ¡Obtengan, si así les place, en su frío recinto, el triunfo inmenso de hacer soporífero a Beethoven y más todavía a Chopin; pero no salgan a la luz del mediodía, donde triunfan los poetas del arte, ni pretendan conquistar el alma del mundo, sumisa a los reyes de la fantasía y a la sensibilidad profunda! Renuncien, pues, a la única verdadera gloria, la que da el *público grande,* y si osan solicitarla, aténganse a escuchar el genial grito popular de Hans Sachs a Beckmesser:

¡Fuera las reglas... pero suene bien!

CONVERSACIONES DE ARTE

PEDAGOGÍA MUSICAL

Era de esperarse. Cuando me propuse decir la verdad pura y neta con respecto al señor Vianna da Motta y al ambiente musical que representa, con sus luces y sombras, y con más sombras que luces, no dudé un punto de que provocaría protestas y reproches, no sólo de parte de los amigos del pianista juzgado, sino, en general, del grave espíritu escolástico, sacudido por un brazo en medio de sus profundas cavilaciones artístico-didácticas, para que deje por un tiempo libros y gafas en el pupitre y se vaya a dar un paseíto por los espacios azules, donde con ráfagas de luz alza la cúpula ideal de su palacio la Maga de la hermosura. La réplica vino como tenía que venir, sin buenas razones, pero con rotundas afirmaciones contrarias, protegidas con citas de doctores en música, con impertinentes insinuaciones de carácter personal, y por lo que se refiere a la impresión producida por el señor Vianna da Motta en nuestro público, con asertos, más que valientes, heroicos. Tampoco podía faltar, y no faltó, el hallazgo de soñadas contradicciones, ni la consabida sonata del *oropel* y los falsos y exagerados efectos que se dice echo de menos al exigir pasión y poesía para interpretar a Beethoven, como si para huir de tales vicios fuese necesario refugiarse en la sequedad más árida y descarnada.

Claro que no siempre es Beethoven apasionado, ni sentido Chopin; pero eso es porque *aliquando bonus dormitat Homerus* (vaya disimulada en latín la irreverencia). Y si es mal hecho exponerlos al público cuando duermen, mucho peor será hacerlos aparecer dormidos cuando están bien despiertos.

No me pesa, sin embargo, haber lanzado una piedra en las muertas aguas de nuestra crítica artística, reducida a estrechas disquisiciones técnicas y al papel de complaciente amiga de cuanto artista de algún mérito nos visita. La relación y amistad que en el acto traba el que llega, con los que aquí, bien o mal, la representan en los periódicos, quita valor e independencia al crítico para decir francamente la verdad, si ésta puede no ser completamente grata al criticado. Las deficiencias se callan, las cualidades se abultan y, por tan sencillo procedimiento, la crítica degenera en alabanza perpetua, buena sólo para extraviar el criterio público. A tal punto llega la falta de respeto a la crítica entre nosotros, que hasta se me ha censurado personalmente el haber publicado mis apreciaciones sobre el señor Vianna da Motta poco antes de su tercer concierto, exponiéndole a perder por tal causa algunas entradas!

Por lo mismo que admiro profundamente la alta gloria de Alemania en las regiones del pensamiento y del arte, me duele que parezcan representarla en algún modo lo que dejan helarse y descolorarse su espíritu en los claustros de liceos y conservatorios, enamorados de la disciplina escolástica hasta caer en *pedantería,* en el *doctorado artístico,* para mí soberamente ridículo, como si el arte fuera cosa de medir, pesar y contar, y como si el estudio y la disciplina, a su respecto, tuviesen valor *per se,* y no únicamente como medios para desplegar luego libremente y sin riesgo las alas voladoras.

Esta es mi convicción sincera, y la escribo por amor a la verdad y al arte, y deseoso de evitar que el natural respeto que infunden la grandeza y las tradiciones gloriosas de naciones ilustres, influya excesivamente en nuestro criterio y educación artísticos

(tanto más delicados cuanto más incipientes), metodizándonos demasiado, haciéndonos perder en plena juventud nuestro calor meridional, y confundir el arte, que es ante todo emoción, con la pedagogía... *¡Vade retro!*

Por lo demás, conviene se tenga en cuenta que ésta es una cuestión de arte y no de patriotismo.

En cuanto al señor Vianna da Motta, asistí a su tercera sesión musical con el más sincero deseo de rectificar mi juicio en lo que no le era favorable; pero no he podido sino ratificarlo en todas sus partes.

Desde luego, su tendencia escolástica se manifiesta en lo mucho que prodiga las fugas en sus programas, por lo cual, según he podido comprobarlo, resulta muy poco ameno aun para los mismos especialistas del arte. En la sesión última tuvimos dos enormes dosis de trabajos tan grandes como áridos, en las obras de Bach-Busoni y Liszt-Busoni. No faltará quien encuentre *emociones* en todo eso, lo que prueba la necesidad de un nuevo refrán que diga: *el que no se conmueve es porque no quiere.*

La fuga, sobre cuyo verdadero valor y abuso tan notablemente han discurrido el eminente crítico de Beethoven, Lenz, y el contrapuntista Fucs, es, aun en manos del gran Bach, una fórmula rígida y escolástica, de imitación severa y continua, propia de un tiempo en que se echaban los fundamentos de la gran música y se concebía ésta como una función meramente intelectual, sin calor humano ni vuelo de fantasía. Maravilloso e interesantísimo Bach, como grandeza mental, no creo que deba ofrecérsele al público, por ilustrado que sea, en proporción igual a los artistas-hombres, de estilo libre, que para mi empiezan con Haydn y con Mozart.

En la sonata de Beethoven *(La aurora)* dejó que desear el señor Vianna da Motta por el arranque y el brío, aunque luciera en ella su mecanismo perfecto y la corrección de su estilo. El *rondó,* en el movimiento excesivamente lento en que fué ejecutado, pierde su gracia y alegría, resulta insípido. Sé bien que ese movimiento es de consigna entre *profesores* para ese trozo, y así

puede verse indicado por metrónomo en la edición inglesa de Pauer y en la académica de Germer; pero precisamente, mis observaciones al señor Vianna da Motta son más de carácter colectivo que personal. Esa será la tradición, y muchos la respetarán hasta la consumación de los siglos; pero para el artista libre y de verdadero temple, a lo Rubinstein, a lo Paderewski, no hay ni puede haber más tradición que su propio talento, y el concepto que *personalmente* se forme del carácter del autor y de la obra que interpreta. Escuchad una misma sonata de Beethoven por cuatro grandes y verdaderos artistas, y notaréis en su interpretación, siempre excelente, las más notables diferencias ¿Por qué? Porque cada uno de ellos ha puesto en la obra su propia alma, conmovida y vibrante. Sus almas superiores no son objetos de fábrica, vaciados en un mismo molde; cada una comunica a su interpretación el color que la distingue. Para ello no se necesita sino una cosa, muy sencilla y muy difícil: tener alma.

Hablando precisamente de las sonatas de Beethoven, escribía Berlioz: « No obstante el incalculable número de personas a quienes se da el nombre de pianista, confieso que no conozco seis *virtuosos* capaces de ejecutarlas fiel, correcta, *poderosa, poéticamente,* de no *paralizar la inspiración,* de no extinguir el *ardor,* la *llama,* la *vida* que *hierven* en esas composiciones extraordinarias, de seguir el vuelo caprichoso del pensamiento del autor, de soñar, de meditar, de apasionarse con él, de identificarse, en fin, con su inspiración y reproducirla intacta. No, no hay seis pianistas para las sonatas de piano de Beethoven. » ¡Qué poco pedagogo era ese gran Berlioz, y cuánto distaba de la pedantería científico-musical!

Y bien, yo creo sinceramente que el señor Vianna da Motta, por falta de hervor de alma, no es uno de esos seis. Y si alguien piensa que por sus cualidades brillantes, por sus largos y profundos estudios y la reputación de que goza, tiene él razón para creer que no puede alcanzarse a más, yo observo que tal creencia supondría la falta de un elevado ideal artístico; pues quien dentro de sí le lleva, como foco inmenso, le ve siempre lejano, inac-

cesible, y vive por eso eternamente descontento de sí mismo.

Debo advertir que yo no atribuyo a estas opiniones mías el mérito de originalidad alguna. No importan ellas una excepción entre nosotros. No he hecho sino decir en voz alta lo que todos en general, profesores y público, piensan al respecto. No se oye por todas partes otra cosa, y son infinitos los testimonios de aprobación que he recibido. El auditorio, en su número escaso y en su actitud mesurada, ha dado la nota justa. Ha manifestado al notable pianista su respeto, su interés, su admiración reflexiva, no su emoción ni su entusiasmo. El señor Vianna da Motta puede tener, sin embargo, su conciencia tranquila. Él ha atesorado, como pianista, en interpretación y en técnica, en corrección y buen gusto, todo cuanto es posible adquirir en este mundo, en los más altos centros de cultura musical. Lo demás... no estaba en su mano. Su síntesis artística, en cuanto intérprete, puede hacerse exactamente recordando el juicio de Berlioz sobre la orquesta de Méhul : « Tacto perfecto, un buen sentido por todo extremo respetable ; ningún instrumento de más ; ninguno deja oír una nota fuera de lugar ; pero esta misma orquesta, en su sabia sobriedad, carece de colorido y aun de energía, de movimiento, de ese no sé qué que constituye la vida. »

CONVERSACIONES DE ARTE

LA CRÍTICA Y LA VERDAD

Un amigo mío, músico distinguido, entusiasta, por todos conceptos, de la solfa, ha solido censurarme por la indiferencia, o quizá la cobardía (según él), con que dejo pasar ciertos adefesios literarios y ciertos literatos adefésicos, sin cantar claro y darles su merecido. En su opinión, es necesario barrer y espantar sin duelo toda esa sabandija que sale a tomar el sol en el campo de las letras y lo cubre de cosas inconvenientes. La benevolencia que inspira la amistad o la simple relación social; la falta de firmeza para resistir a quien nos pide un prólogo para un libro o un juicio franco a su respecto (siempre se solicitan así), sólo conducen a extraviar el juicio público, a confundir al escritor artista con el escritor cardo, al que crea y al que delira, al innovador o reformador con el corruptor o embaucador de necios, al que forma escuela y tiene discípulos que le honran, con el que lleva tras sí un séquito de mentecatos que le ridiculizan imitándole.

Y bien, yo quiero, en esta conversación, hacerme cargo de ese cargo, no para defenderme, sino para decir lo que pienso al respecto, ya que no he tenido humor o tiempo de hacerlo cuando mi amigo lo ha formulado.

¿Es deber de la crítica hacer siempre justicia sangrienta contra

todo amador no correspondido de las musas? ¿Qué mal hacen los que escriben mal? Desde luego, favorecen la industria tipográfica y aun el comercio de libros, ya que algo han de leer y estudiar para cometer sus delitos literarios. A veces son investigadores, lectores y propagandistas heroicos. Tampoco puede negarse que su actividad es generalmente desinteresada y noble, y como tal, conspira a crear ambiente sano y limpio en el espíritu que la ejerce. ¿Hacen real daño a las letras? No lo creo. Sus producciones son tan pesadas, que se van pronto a fondo, sin que basten a evitarlo, con todos sus esfuerzos, los amigos y camaradas del paciente. ¿Por qué mostrar, pues, tanta saña? Para mí, es indudable que ese celo artístico airado, siempre palo en mano, sobre ser algo pueril y ridículo, obedece a menudo al impulso de malas pasiones, a un prurito satírico que procura divertirse a costa ajena. Esa crítica tiende más a levantar ampollas, por amor al arte... de levantarlas, que a despejar de maleza el campo de las letras; y convertida luego en vicio, acaba por perder toda elevación de criterio, toda apreciación de conjunto aun respecto a obras de mérito, para trocarse en un vasto arsenal de flechas enherboladas.

Decir la verdad pura y desnuda sobre algunas obras y autores, importa casi una grosería de fondo, si no de forma. Para el que lee en la intención más que en las palabras del crítico, la traducción real de sus más comedidas censuras puede ser ésta: « ¡Qué imbécil! » ¿Cómo hablar de ciertos autores sin faltarles más o menos veladamente al respeto? Yo entiendo, pues, que deben ponerse aparte y destinarse a la crítica íntima y confidencial...

No negaré que convenga a veces decir francamente a tal buena persona que acaba de publicar un libro: « Bien, ya no tiene remedio; pero no reincidas »; a aquel otro que alza su ridícula presunción como una montaña: « Modérate, no seas fanfarrón; no creas que vociferando como un demente vas a poner miedo ni admiración a nadie. No tomes por genio los molinos de viento de tu espíritu. Serénate, sazónate, espera al menos a que te apunte el bozo; digiere lo que has tragado entero... ¿y quién sabe? » Y al de más

allá, que lleva su retórica en una caja de resorte oculto, como *boîte à surprise:* « ¡ Mira que ya te han descubierto el juego hasta los más infelices! ¿Por huir de ellos, te arrojas al abismo? Arroja más bien esa caja hierática y litúrgica; renuncia a tu arcadia, a tu limbo extramoderno y extrahumano; deja de fabricar cariátides por almas y vuelve a la naturaleza viva y palpitante, a la emoción, a la pasión actual, sincera y verdadera. ¡ Salva tu bello talento! Agarra a tu época por el corazón, sea para ensalzarla, o fulminarla, o simplemente para vivirla y *aristocratizarla* luego, cuanto quieras o puedas, en los palacios de tu fantasía. No digas que la abandonas por prosaica, porque te haces poco favor. El hombre y la naturaleza vierten poesía en todas las edades, desde las más imaginativas hasta las más reflexivas, para todo artista que lleve en la mano la vara mágica de Moisés. El *torniamo a l'antico* hay que entenderlo bien: se refiere a los procedimientos sencillos, *al espíritu de las formas,* al modo directo, esbelto, puro, sereno y primaveral de expresar las cosas, no a los afectos ni a las ideas, ni a los asuntos, que no pueden interesarnos ni agitarnos, si no son los *nuestros.* No te ausentes, si no quieres ser olvidado. La humanidad, aun para los aristócratas, en cuyo número me cuento, vale infinitamente más que los cuatro raros de tu cenáculo. Elévala hasta ti, y vé hacia ella, y anide en tu alma el alma del mundo. Ser *l'homme qui ne comprend pas* no es deplorable, siempre y cuando se trate de cosas poco dignas de ser entendidas! Dando de barato nuestra ignorancia del nuevo proceso mental y de los flamantes maestros del símbolo, siempre nos sobraría, para estar en autos, con conocer sus discípulos... Y en el peor de los casos, vale más ser profesor, abogado, poeta y miembro correspondiente de la Academia española, en América, que indio azorado y adornado con las cuentas de vidrio con que le embaucaron en París. »

Mas tales indicaciones personales, que también pueden ser erróneas, o pecar de absolutas (el crítico debe estar siempre en guardia contra sí mismo), sólo por excepción pueden ser útiles.

Más alto y fecundo empleo tiene la crítica en el estudio sereno de una época artística, o de un gran creador que genialmente la inicia o la resume, o del desenvolvimiento histórico de un género literario. Y al par que crecen la importancia y trascendencia del tema, disminúyense las probabilidades de error, por falta del polvo de la calle, de la confusión y desequilibrio que origina el combate, y sobre todo, por el precioso e irreemplazable auxilio del tiempo, que con su formidable crítica *de hecho*, separa y recoge las pepitas de oro, arroja lo demás al olvido, repara las injusticias de escuela, rectifica las adoraciones excesivas y constituye la prueba del fuego, la mejor piedra de toque de producciones y autores. La crítica ejercida en tales condiciones es la única fundamental, porque sólo en ella concurren el criterio sereno y la experiencia.

Pero si la crítica no está siempre obligada a hablar, lo está, absolutamente, a decir la verdad, cuando habla. Ha de ser, entonces, varonil y austera. Su debilidad, su espíritu acomodaticio, merecen la más severa condenación. Y es ese el virus que generalmente la corroe. La amistad; la simple relación o simpatía personal; el temor de herir de frente prejuicios inveterados o impulsos nuevos prestigiados por la vana moda del día; el recelo de las censuras y réplicas de los adocenados, que son muchos, y de los amigos del autor juzgado, aunque sean pocos; el *respeto literario*, en suma, en sus más variadas manifestaciones y formas, es la causa principalísima de la prostitución y degeneración de la crítica. La periodística, ejercida al día sin vocación ni preparación suficientes, es la más oprimida por el peso de las « consideraciones sociales » y otros motivos extraestéticos. Y llega a generalizarse de tal manera su bajo diapasón, que cualquiera apreciación justiciera e independiente, lanzada de improviso en el coro de la alabanza eterna, hiere como una dura disonancia y levanta por todas partes las más tenaces y calurosas protestas. Haced una objeción algo seria a un escritor, a un artista en olor de santidad, y ya veréis cómo, en la primera oportunidad, la crítica cuotidiana se da prisa a lamerle las lastimaduras, reconociéndole como característica, y

en grado eminente, la cualidad precisa que le negasteis y de que los mismos vengadores oficiosos antes no hicieran mérito. Esa crítica no dice la verdad, ni quiere que otros la digan. Desviada de su objeto, que es guiar e ilustrar el juicio público, con amplitud, flexibilidad y templanza, pero sin *respetos,* conviértese en invectiva apasionada, o en fábrica perpetua de reputaciones efímeras.

Si se lograse ajustar sus flojos resortes y desinteresarla de todo lo que no fuese el arte puro y abstracto, poco importaría, y aun sería mejor, que callase ante las obras redondamente vulgares o ridículas, que en sí mismas llevan su triste comentario. La censura más adecuada, culta y severa de tal linaje de producciones, es, a mi juicio, un discreto silencio. Respecto de ellas, yo diría a la Crítica, extremando todavía la sentencia dantesca: *Pasa sin mirar.*

TRADUCCIONES DE HORACIO [1]

Por el doctor OSVALDO MAGNASCO

Horacio, tan traducido e imitado en España, con varia fortuna, desde los tiempos del marqués de Santillana, sabroso imitador del *Beatus ille* en un pasaje de su *Comedieta de Ponza,* lo ha sido rarísimamente en América, donde este interesante género de trabajos, así como los estudios que son su antecedente necesario, han tenido hasta ahora muy escaso medro. Pero aunque el juicio ligero las tenga en poco, las buenas traducciones en verso de los grandes poetas, y en especial de los poetas clásicos, constituirán siempre un timbre de honor para toda literatura; son preciosas y fecundas conquistas literarias, y prueban nobles facultades poéticas y artísticas en quienes dignamente las ejecutan. Mucho se ha declamado contra ellas, tomando por falsa base de argumentación las malas o mediocres que tanto abundan; pero yo estoy firmemente convencido, y casi me parece una perogrullada, de que la *poesía* no se puede traducir en *prosa.* Por difícil que sea, como en realidad es, conservar de lengua a lengua el encanto y sugestión poética

1. Este juicio, publicado en *El Nacional,* en 1893, se refiere a tres odas de Horacio traducidas en verso castellano por el doctor Magnasco y dadas a luz en el mismo periódico. Poco después, en ese mismo año, el insigne orador y jurisconsulto, corregidos con acierto algunos de los pasajes observados en mi crítica, las publicó, junto con otras muchas, con un interesante prólogo, en un pequeño volumen.

adherida al ritmo y armonía de las palabras, ello es posible hasta un punto próximo a la perfección cuando el traductor es un poeta y un artista escrupuloso, siente la poesía que interpreta, y se enciende con ella, y sabe hallar con destreza, no la identidad literal, casi siempre traidora, sino la *analogía* equivalente, como si el poeta traducido hubiese escrito en el idioma a que se le traduce. Repito que esto *cabe en lo posible,* y mejor que ningún razonamiento irrefutablemente lo prueban, en medio de tantas desacertadas, un buen número de versiones magistrales justamente célebres, tan fieles (en el recto sentido de la palabra) como espontáneas y elegantes. Para citar sólo un ejemplo, ¿no es acaso gloria y fortuna de la poesía castellana el poseer en forma insuperable, por intermedio del insigne Bello, *La oración por todos?* Y ello es más especialmente practicable en idiomas tan ricos, tan libres y desahogados en la sintaxis y versificación, como el castellano y el italiano. ¿Qué no puede decirse en ellos en silva o en verso suelto? Conviene mucho, al resolver el punto por nuestra cuenta, no tener puesta la mira en las poco favorables condiciones del francés. Pero lo que no cabe en lo posible, por contradicción esencial e incurable, es conservar ni remotamente en prosa el aroma, el color y la armonía, es decir, la poesía, de lo que ha sido poéticamente concebido y cantado, en su lenguaje natural y propio, en verso.

Pero volviendo a Horacio y a sus intérpretes, entre las escasas versiones hispano-americanas, sólo pueden decirse dignas del alto original las pocas debidas al poeta mejicano José Joaquín Pesado, al colombiano Rafael Pombo, al oriental Acuña de Figueroa *(Carmen seculare)* y a Bello, cuya oda *Á la nave,* no debe juzgarse como traducción, sino como feliz imitación horaciana. Algunas, que no pasan de medianas, pertenecen al colombiano don Francisco Vergara Barros.

En cuanto a la República Argentina, no ha habido hasta ahora más ensayos de esta clase que los debidos a Juan Cruz Varela, el mejor representante de nuestra poesía de la época revolucionaria, que en medio de la escasez de color y sabor poético propia de su

tiempo, poseía excelente cultura clásica, honroso testimonio, entre otros muchos, de lo que aquí se estudiaba bajo la dominación española. Desde entonces sólo la hemos visto degenerar y aniquilarse del modo más miserable, y vagar huérfanos de ella nuestros mejores ingenios. Las traducciones horacianas de Varela, incluídas en la única colección, no completa, que de sus obras existe (Buenos Aires, 1879), son cinco *(Mecenas atavis, Pastor cum traheret, Parcus deorum, Coelo tonantem* y el diálogo *Ad Lydiam),* aunque Juan María Gutiérrez, en su *América poética,* dice que nuestro poeta había traducido la mayor parte de las odas de Horacio. De todos modos, las citadas parecen simples ensayos de estudiante, poco experto todavía en semejantes empresas. Las más aceptables, o menos débiles, son la primera y la última.

Merece, pues, por sí misma elogios y plácemes la nueva tentativa que da ocasión a estas líneas, debida al doctor Osvaldo Magnasco, quien parece querer reanudar entre nosotros, tras tantos años de ignorante descuido, las eternamente fecundas tradiciones clásicas [1].

Las tres traducciones de Horacio ha poco publicadas no son sino el preludio de una versión más completa. En tal concepto y persuadido de que la crítica bien intencionada puede ser provechosa a quien se aventura en tan noble y difícil empresa, quiero exponer aquí con toda sinceridad las observaciones que aquéllas me han sugerido.

Ante todo, creo que el nuevo traductor de Horacio es extremadamente injusto con los que han traducido a Horacio en verso castellano antes que él (antigua y natural costumbre del oficio), y no distingue ciertos nombres y ciertas obras que en manera alguna sufren el ser confundidos con lo malo o mediocre en un desprecio común.

1. Algunos años después de publicado este estudio, el general Mitre dió a luz (en 1895 y 1896) dos volúmenes con traducciones de odas de Horacio, bajo el título común de *Horacianas,* trabajos que reunió y completó en 1900, con la sola exclusión, sin duda por justos motivos de decoro, de cuatro odas de los *Epodos.*

Dejando aparte a Fray Luis de León, intérprete a veces luminoso y siempre interesante, pero que por su misma grandeza y fuerza personal no debe ser juzgado como simple traductor, pues clava la garra en cuanto toca, hay en nuestra lengua una pléyade de traductores parciales de Horacio verdaderamente notable, y que nada tienen que envidiar a los mejores de otros idiomas. Tales son Herrera, Medrano, Arjona, L. Moratín, esencialmente horaciano aun en sus delicados versos originales; el exactísimo Juan Gualberto González; Martínez de la Rosa, que tradujo la *Epístola a los Pisones* magistralmente, en verso suelto; Milá y Fontanals, uno de los españoles más ilustres de este siglo, traductor áureo e insuperable del *Sic te diva,* en igual número de versos del original; Menéndez y Pelayo, y los ya citados americanos Andrés Bello, Pesado, Rafael Pombo y Acuña de Figueroa. En cuanto a Burgos, traductor íntegro de Horacio y admirable comentador, no creo que sea en conjunto un traductor de primer orden, como con excesiva benevolencia dice Menéndez y Pelayo, haciendo en seguida tales salvedades, que atenúan en mucho su afirmación primera (véase el prólogo al volumen de traducciones de Horacio publicado en la *Biblioteca de Arte y Letras).* Hay en su versión completa (especialmente en la segunda edición, refundida, de 1844) unas ocho odas, por lo menos, traducidas con la mayor perfección y que merecen sitio separado. El mismo Bello, que con tanta severidad juzgó esta versión en su edición primera (1820-23), y a cuyo juicio en lo esencial me inclino, reconoce la excelencia de varias traducciones de Burgos, por donde resulta que la opinión del gran humanista venezolano y la de Menéndez y Pelayo no son tan divergentes como a primera vista parece.

Claro está que faltan aún en castellano traducciones magistrales de muchas poesías de Horacio, y que no escasean las infieles o deficientes en grado sumo; pero lo último sucede en todas las lenguas con todos los autores muy traducidos. En esto, como en todo cuanto toca al arte, muchos son los llamados y pocos los escogidos.

Respecto a las tres traducciones que conozco del doctor Magnasco, creo que la crítica tendrá en qué entretenerse, haciendo resaltar algunos aciertos al lado de errores y desfallecimientos de todo punto evidentes.

Así, en la oda a Mecenas *(Vile potabis),* el distinguido traductor, por errónea interpretación del texto, hace decir a Horacio un verdadero contrasentido. Después de invitar éste a Mecenas a beber en su casa un vino común, prosigue, segun el traductor:

Paladearás conmigo
También el fuerte zumo de la Cécuba,
Y el jugoso racimo
Exprimido en las prensas de Caleno...

Horacio no dice ni podía decir eso, sino precisamente todo lo contrario:

Caecubum et prelo domitam Caleno
Tu bibes uvam...

Esto es: « *Tú beberás (en tu casa,* se entiende) el cécubo y la uva exprimida en calena prensa ».

¿Cómo podría entenderse de otra manera, si en seguida añade el poeta que ni las viñas de Falerno, ni los collados formianos templan (en su casa) sus copas, o se mezclan en ellas? El cécubo y el caleno eran vinos exquisitos y famosos, provenientes de las viñas del *ager Cecubus* y del *ager Calenus,* contiguo al *ager Falernus*, a que luego se refiere Horacio. Algunos van hasta afirmar que los mismos collados formianos producían el vino cécubo, y los de Calés el vino falerno. De todos modos, es evidente que mal podía Horacio prometer tales vinos a su invitado, en el momento mismo en que hacía delicado alarde de su pobreza, ofreciéndole un vino ordinario de la Sabinia, y advirtiéndole que él no gastaba vinos ricos. Tal contradicción destruiría fundamentalmente el concepto dominante en la oda. En cuanto a los detalles, me parece que la frase abstracta y vaga, *con fraternal cariño*, con que, según el

traductor, guardaba Horacio su vino para festejar a Mecenas, no responde al rasgo tan gráfico y expresivo del original: *quod ego ipse levi* (que tapé, o sellé, yo mismo).

En desquite, lo que se refiere al triunfo de Mecenas está traducido con ingeniosa fidelidad y elegante soltura.

En la oda *A Cloe,* el distinguido traductor no ha estado tampoco, a mi juicio, completamente feliz. La forma interrogativa adoptada por él desde el primer verso, y la inexacta versión del *vitas me* por *te espantas,* dan un carácter de problema o adivinanza a la traducción, que el original no tiene, y que no se resuelve hasta la última estrofa:

¿Por qué, Cloe, te espantas cual medroso
Cervatillo que busca en la montaña
El amor efusivo de la madre,
Recelando el rumor ledo del aura;
Y dobla presuroso la rodilla
Si un blando soplo la espesura rasga,
O si el verde lagarto, sorprendido,
Presuroso se escurre entre la zarza?

Quien no conozca la oda latina, se irá preguntando, mientras lea estas dos estrofas: ¿Por qué se espantará Cloe? ¿Qué hay? ¿qué le pasa? Pero Horacio ha sido claro y explícito desde la primera palabra:

Vitas hinnuleo *me* similis.

Huyes de mí cual cervatillo, y así el sentido malicioso, que es la salsa de esta odita, se percibe desde el primer instante: Cloe tiene miedo de Horacio, y huye de él.

Más censurable es todavía la traducción de *pavidam matrem* por *el amor efusivo de la madre.* Esto de *amor efusivo* no parece propio aplicado a animales, y es totalmente ajeno a Horacio, poeta antiguo, siempre gráfico y pintoresco, siempre *fisiológico,* diré así, en sus expresiones. Horacio nos pinta *asustada, inquieta (pavidam)* a

la madre del cervatillo, porque se le ha perdido. Ese epíteto vale un cuadro, y no ha debido desleírse en *efusiones de amor*.

Los versos

> Y dobla pavoroso la rodilla
> Si un blando soplo la espesura rasga,

quedan a gran distancia de los originales :

> *Nam seu mobilibus veris inhorruit*
> *Adventus foliis...*
> *Et corde et genibus tremit ;*

en primer lugar, porque Horacio no dice que el cervatillo *dobla* de miedo la rodilla, sino que le tiemblan el corazón y las rodillas, lo que es mucho más exacto y expresivo; y además porque el precioso cuadrito de la recién llegada primavera *(adventus veris),* que hace estremecer con sus primeras auras las *móviles* hojas, se ha esfumado en el único verso castellano que a él se refiere, verso algo incongruente además, por suponer en un *blando soplo* la enérgica acción de *rasgar* la espesura. El traductor no parece haberse penetrado en este caso de ese arte característico con que Horacio va desplegando pequeños y deliciosos cuadros, sugeridos por cualquier incidente de su composición. Falta también en esta traducción algún epíteto expresivo, como el de *vano metu,* y sobra la repetición, demasiado cercana de otros, afines entre sí, y que en el original no se encuentran, como el *medroso* de la primera estrofa y el *pavoroso* de la segunda. Pequeños detalles son éstos, sin duda; pero del conjunto de todos ellos resulta precisamente la delicadeza y la magia del profundo arte horaciano.

En mi sentir, Burgos ha traducido con más acierto esta odita, sin olvidar nada significativo, y sin que sea reparo admisible el haber puesto *león africano* en vez de *león de Getulia,* en lo que no hay diferencia artísticamente apreciable.

La enérgica y felicísima frase *tempestiva viro* acaso no es traducible en lenguas modernas, ni dentro de nuestras costumbres.

El doctor Magnasco la descolora y desvanece del todo, en esta expresión vaga y moderna, impropia de Horacio:

...que ya es tiempo
De gustar el placer de los *amantes.*

Burgos se acerca mucho más al original diciendo: *En sazón para un esposo* (aunque yo habría preferido mayor desnudez: *En punto para el varón).*

El defecto principal que encuentro en la versión de la magnífica oda *A Torcuato (Diffugere nives)* es la amplificación desmedida, la falta absoluta de la sobriedad y precisión horacianas, que no gastan nunca una palabra de más. Numerosos adjetivos, frases circunstanciales, y hasta versos enteros, van por exclusiva cuenta del traductor, que ha quitado a su traducción el sabor antiguo al pagar tributo a la verbosidad moderna. Podría demostrar esto analizando verso por verso; pero debo limitarme a unos cuantos ejemplos.

La concisa y fuerte expresión: *et decrescentia ripas flumina praetereunt* (y los ríos, encauzando sus aguas, corren dentro de sus riberas), aparece desleída en la traducción en esta forma:

Bajan los ríos su anchuroso cauce
Y tornan a su lecho sosegados,
Á deslizar sus murmurantes aguas
Entre floridos y húmedos ribazos.

Bajar su cauce los ríos me parece expresión impropia, y de los dos últimos versos no hay ni rastro en el original latino.

En la estancia tercera, el traductor hace lujo de galantería con Aglaya, llamándola *gentil, esbelta,* y *mórbido* a su talle. No niego el derecho que de agregar tal cual epíteto muy justificado tiene todo traductor poético: censuro la intemperancia, que aquí es más grave por tratarse de Horacio, maestro admirable del epíteto. Por otra parte, según se presenta a Aglaya en esa estrofa, no parece que fuese ella misma una de las Gracias.

Poco después se vierte la pintoresca expresión *fruges effuderit,* aplicada al otoño, por la incolora y trivial de *se acerca.*

Se observará que no es posible alcanzar en castellano la concisión sintética propia de Horacio y de su idioma. Respondo que si para traducir en verso un poeta clásico fuera indispensable parafrasear tanto y omitir expresiones tan pintorescas y características, valiera más no traducirle. Pero yo estoy persuadido de que la indudable inferioridad relativa de nuestra lengua a ese respecto, no impide aproximarse mucho más al modelo. El castellano se presta a la concisión en mucho mayor grado de lo que generalmente se cree, y es más de una vez injusto hacerle responsable de las deficiencias de una traducción. Las pruebas de sus aptitudes para tan ardua lucha nos las ofrecen irrefutables algunas de esas traducciones españolas tan absolutamente y sin excepción menospreciadas por el traductor argentino.

Un defecto más grave de la versión que examino es traducir *celeres lunae* por *la blanca luna.* Aunque la voz *lunae* lleve envuelta la idea del astro de la noche, no se refiere aquí a él directamente, sino a la sección de tiempo que rige, esto es, a los meses. La expresión *celeres lunae* significa, pues, *los rápidos meses.* Véase cómo interpreta toda la frase el norteamericano Anthon, eximio comentador de Horacio: *Los meses veloces, sin embargo, reparan las pérdidas ocasionadas por las estaciones mudables.* Y luego explica: « Antes de la reforma Juliana del Calendario, los meses romanos eran meses lunares. De aquí que *lunae* se emplease a menudo, en el lenguaje poético, aun después de efectuado el cambio, como equivalente de *meses* »[1]. En tal sentido traduce también Gargallo:

Pur del ciel restaura i danni
De la luna il presto volgere,
« Che rinnova i mesi e gli anni. »

1. Charles Anthon, *The works of Horace,* página 381, Nota 13. New York, 1891.

Y Delort :

Du moins l'astre des nuits, dans sa prompte carrière,
Reproduira les jours que le ciel a perdus.

Pero el traductor argentino, refiriéndose siempre al astro en sí mismo, y no como medidor de los meses, se ha engolfado en una comparación con sus *menguantes,* que no hay en Horacio, y ha añadido luego estos otros dos versos, puramente suyos :

Mas nosotros... nosotros, ¡ imposible !
Nuestros menguantes ¡ ay ! jamás se acaban !

Justo es advertir, sin embargo, que en el mismo error incurren otros traductores.

Para concluir, notaré que si no hay, como sospecho, algún desliz tipográfico de por medio, está mal ese *árido Aleto* (expresión que no se entiende), como traducción del *vincula Lethea* (cadenas del Leteo) del original ; así como el verbo *tomar* en esta estrofa :

Así cuando tus párpados se cierren
Y el grave Minos su alto fallo dicte,
Tomarte no podrán ni tu elocuencia,
Ni tu piedad, ni tu preclaro origen.

Horacio dice : « No te restituirán a la vida tu elocuencia, ni tu piedad, etc. Y aunque supongamos, por errata de imprenta para mí evidente, *tornarte,* en vez de *tomarte,* no quedaría bien la frase en castellano.

Si con el *árido Aleto* se ha querido significar la furia Alecto, que atormentaba con sus congéneres a Piritoo en el Averno, se ha supuesto lo que Horacio no dice. Además, Alecto no es masculino, ni le convendría el epíteto de *árida.* Repito que, tal como se ha publicado, este pasaje no se entiende.

Fuera de los errores o deficiencias particularmente señalados, fácilmente corregibles algunos de ellos, tengo por error general y

de no poca trascendencia de estas versiones la forma métrica elegida. Si hay alguna impropia de versiones clásicas en nuestra lengua, es la constituída por endecasílabos asonantados, tan flácida y ocasionada a desleímientos sentimentales. Cada época y cada tendencia artística busca instintivamente sus formas, y ésa no se empleó nunca por nuestros clásicos del Renacimiento, tan llenos del espíritu antiguo, ni por los que heredaron sus grandes tradiciones. La asonancia en cuartetos endecasílabos, o con sus quebrados, fué forma romántica moderna, que obliga a poco, de lánguida facilidad, con visible tendencia al sueño. En el romanticismo se la hizo eco de toda quejumbre, y si pudo a veces traducir bien el ensueño y vaguedad romántica, es sumamente inadecuada para expresión del espírito clásico, siempre despierto, armónico y luminoso.

He sido severo en este juicio, por tratarse de un hombre de verdadero talento, a quien se debe toda sinceridad y franqueza, y de una obra aún no concluída, que puede mejorarse infinitamente. El doctor Magnasco ha dicho, además, que no teme a la crítica, y esto entiendo yo que debe estimarse como un noble deseo de que se le diga la verdad, o lo que se crea la verdad, y de ningún modo como un rasgo de jactancia pueril. El distinguido traductor debe corregir y completar su obra, para que la podamos apreciar en conjunto, y no solamente por traducciones parciales. Si mis francas observaciones son acertadas, le serán útiles; en el caso inverso, no le causarán ningún daño.

SOBRE «BELKISS»

Señor don Luis Berisso.

Señor y amigo:

Gracias por el envío de su versión de *Belkiss*. Nada tengo que objetar a la traducción; pero no sería sincero si ocultase a usted la poca estimación que lo traducido me inspira. Esta obra, para mí absolutamente mediocre, sólo puede ser ensalzada por espíritu de andería literaria y no por alta y desapasionada apreciación estética. Su idea generadora hace ya fecha que es un mero lugar común; y el modo de encarnarla, por símbolo, en el asunto, la acción y los personajes del poema, no puede ser más débil e incoherente. De Salomón, sólo figuran en él el nombre y las riquezas, que han aplastado al autor. De Belkiss no conocemos más que los cínicos ardores sensuales y su desencanto inmediato. Lo que Belkiss siente no es amor, sino calor. El único « misterio » que le preocupa y cuya revelación anhela, es el misterio sexual. Y tiene el capricho de que sea Salomón, a quien no conoce, el que se lo descubra. Esto es todo. Pretender hacer de ese cuerpo sin alma, lleno de oropeles, el emblema de las hondas luchas y supremas aspiraciones espirituales de nuestra época, es simplemente pueril. Por lo demás, nada motiva el repentino desencanto de Belkiss, al volver de la alcoba de Salomón, la noche misma que le fué revelado el « misterio ». Vamos: no es de presumir que lo pasara tal mal, para arrepentirse

tan pronto. Belkiss, a juzgar por lo que sucede en el mundo, debió salir saboreando su felicidad con el recuerdo, y más enamorada que nunca. Usted me dirá que esa escena es simbólica, y representa, como en cifra, muchas otras análogas, seguidas, al fin, del desencanto y del tedio. Convenido; pero tal explicación pone de manifiesto el vicio radical del sistema, pues supone un dualismo incompatible y antiestético, que sacrifica la acción y las pasiones consideradas en sí mismas, en el calor directo de la vida, a lo que con ellas se quiere en abstracto representar. Diálogos tan insípidos como el de Egla y Horsiaft, y símbolos abortados y confusos como la escena de Belkiss en la selva, no serán seguramente pedestal de gloria para ningún poeta. En las imágenes suele ser poco feliz. He aquí una, digna de cadena perpetua: *En sus ojos parece descubrirse pálidas manos que agitan blancos pañuelos en señal de adiós.* ¡Manos con pañuelos dentro de los ojos! No se necesita más para comprender las torturas de la pobre Belkiss. El estilo, ni fuerza tiene, ni gracia, ni más luz que la que despiden los carbunclos, esmeraldas y zafiros pálidos con que el autor recarga su vocabulario, sin duda para ayudarse. ¡Pobre estilo, el que no puede contar con otras magnificencias! ¿Qué queda, pues? El aparato decorativo con que se encubre tanta debilidad orgánica y de forma: los palacios que relumbran al sol, y las columnatas, y las flores aromáticas, y los nombres exóticos de toda clase de bichos y alimañas, y el oro, y las gemas, y las raíces, y cuanto acumula Nastosenen en su relación, tan larga como aburrida. En medio de tantas riquezas, que sólo exigen el fácil trabajo de la enumeración y engendran la más insufrible monotonía, la obra y su autor aparecen pobres de solemnidad. Es la reciente y ya arrugada retórica de la *escuela. Belkiss,* en suma, no es más que un aborto simbólico.

Yo bien sé que este juicio, si se publicara, atraería sobre mí los amables dictados de « burgués literario », de « petrificado », de « artista chapucero », incapaz de paladear lo *exquisito,* con que los simbolistas, a falta de buenas obras que convenzan, desahogan cuotidianamente su bilis contra los que se ríen de sus cien mil dis-

parates de tiro rápido. Pero ello me tiene sin cuidado. Más aún : yo desearía obtener un diploma de « burgués », « chapucero », « mediocre », etc., firmado por todos esos señores, para encerrarlo en rico marco y ostentarlo en mi cuarto de trabajo como uno de mis mayores timbres literarios.

¿No juzga usted, señor Berisso, algo arriesgado, por lo menos, derramar tales dicterios sobre los que *no entienden* y desdeñan a simbolistas y decadentes, cuando entre aquéllos figuran, con declaraciones terminantes, artistas y pensadores tan soberanos y de tan diversa índole como Tolstoi, Leconte de Lisle, y cuanto hay de más serio y grande en el mundo intelectual contemporáneo? ¡Qué fruición, ser graduado de salchichero en tan augusta compañía!... ¡Vendo salchichas!

El caso de Wagner, que usted cita, es muy de sentir; pero, como medio de prueba, adolece, entre otros, de un defecto grave, y es que, por generalización imprudente de un caso excepcionalísimo, da margen, lo mismo que el de Colón y el de Galileo, a que más de cuatro ilusos quieran pasar, sin necesidad, por genios no comprendidos, víctimas de la envidia y la estupidez humana.

Ni se trata aquí de exclusivismos de escuela. Mis preferencias clásicas no me han impedido nunca admirar a los románticos ni a los realistas, y deleitarme con ellos. ¿Quién se atrevería a suscitar controversias de escuela ante el *Lago,* de Lamartine? ¿Qué hay de común entre mi helenismo y mi admiración por el teatro español del siglo XVII? Los dominios del arte son inmensos; varias las tendencias estéticas con honda raíz humana, y cada cual hace muy bien, al crear, en seguir la suya. « Necio el que, por vanas preocupaciones de escuela — he escrito yo mismo en alguna parte — se empeña en limitar el campo de sus goces artísticos. » El mal empieza con los *ismos,* con las escuelas militantes, que transforman la *tendencia* en *código ;* con el espíritu de sistema, de cofradía, de secta literaria. Por ahí empieza, y llega a su máximum cuando un grupo de desequilibrados y estrafalarios, rabiosos por llamar la atención, e incapaces de hacerlo como Dios manda, se echa a

cuerpo perdido en una retórica rebuscada y falsa, vociferando contra el universo mundo, al ver que el buen sentido los repudia. Tal fué el caso del *culteranismo* en España, del *marinismo* en Italia y de otros *ismos* en Inglaterra y Francia. Es historia antigua. Hoy se repite con los chiflados del barrio latino y de Coimbra (que allá la gente de real valer no toma en serio), y sus remedadores de América, que han hallado en el vago y flotante simbolismo piadoso asilo para su indigencia mental; y en las perversas dislocaciones rítmicas, y en las extravagancias de expresión, medios decorosos de ignorar nuestra verdadera métrica, la índole y vocabulario de la lengua en que escriben. Pretender mejorar la libre y rica versificación castellana anteponiendo a sus ritmos propios la imitación del monótono y martillado alejandrino francés, de que los mismos franceses se aburrieron, denota un ansia de novedad enfermiza, que se complace en el remedo exótico de un mecanismo inferior.

Nadie pretende negar al símbolo, ni a la libre fantasía, carta de ciudadanía artística; pero el *simbolismo militante,* tal cual se observa, con caracteres uniformes, en las obras de los que han pretendido enarbolarlo como enseña y dirección sistemática del espíritu, no es más que el manto de relumbrón con que algunos espíritus inquietos y dislocados, tan ambiciosos como impotentes, quieren disimular su vacuidad de ideas y el raquitismo incurable de sus concepciones artísticas. Creen pensar con novedad vistiendo las mismas cosas con diferentes palabras, a la manera que el famoso gato de Iriarte llamaba a las hojas de girasol *hojas heliotrópicas*, con gran encanto y pasmo del lagarto, que no le entendía. No es este, pues, para mí asunto de escuelas, discutibles, pero con legítima tendencia humana; sino de buenos y malos, de locos y cuerdos. ¡ Bueno fuera que, a título de escuela nueva, cualquier docena de escritores tuviese derecho de condenar al público para quien escribe a majadería perpetua!

Pero no sería justo negar que los *estetas* actuales, eruditos en piedras finas, tienen ciertos caracteres peculiares que los distinguen de sus congéneres de otras épocas. Poseen, en primer térmi-

no, un espíritu de admiración mutua realmente fraternal y generoso. ¡Nunca escucharon oídos humanos alabanzas más retumbantes y tremebundas, a propósito de cualquier polluelo literario, todavía implume! ¡Cómo se agradecen entre ellos las buenas intenciones, arregladas, se entiende, al catecismo vigente! Verdad es que el haber puesto en el grado máximo de la escuela a Verlaine, proclamándole maestro y jefe, los obliga, para con los de casa al menos, a eterna benevolencia. Todo es relativo, que diría don Hermógenes.

Además, afectan constantemente ciertos humos olímpicos, con un orgullo, una satisfacción de sí mismos, una conciencia de su genio,

Che va dicendo all'anima : ridete !

Son un manojo de *exquisitos,* única muestra enviada por Dios a la tierra de lo que es o debe de ser la poesía en orbes superiores. Por eso llevan constantemente en los labios el supremo desdén de todo el resto del mundo, y se encrespan contra los burgueses y los mediocres y los imbéciles *que no comprenden ;* contra los normales, equilibrados y no abortados, según el mezquino criterio de este bajo suelo... Muchos han dicho necedades antes que ellos ; pero ellos poseen, aun en esto, un rasgo específico : tienen la necedad presuntuosa. A mí — ¿qué quiere usted ? — me causan la impresión de una banda de... aturdidos que se arrojasen al mar en un barco muy raro y averiado, cubierto de los más llamativos adornos y colores, en són de reto y con grande alharaca, contra todas las escuadras reunidas del mundo, diciendo a gritos que su *esquife* estrambótico es mil veces superior a todos esos acorazados y cruceros *normales,* producto vulgar, fácil, insípido de la imbécil burguesía científica, y cuyo poder mortífero cualquier indocto comprende... ¡Imagine usted, amigo, la sonrisa del almirante inglés !

Un último rasgo típico de los *aristos :* carecen, al parecer, en absoluto de la noción subjetiva de lo cómico y lo ridículo.

Diciembre 1897.

JUAN AGUSTÍN BARRIGA

Este hermoso y raro ejemplar de hombre y de literato es uno de los más valientes desmentidos a las exageraciones de la crítica histórico-literaria. Al que haya estudiado seriamente las condiciones en que se desenvuelven los pueblos hispano-americanos, su índole, sus tendencias, instituciones y costumbres, el giro de sus ideas y el carácter de su confusa educación literaria, el hallar un hombre de las cualidades especialísimas del que aquí quiero retratar, debe necesariamente causarle la más grande y grata sorpresa. Juan Agustín Barriga es un retoño de esos selectos espíritus del Renacimiento, que unían a la alteza de la mente la cultura más amena, refinada y flexible. Hombre de fe religiosa a la vez ardiente y serena, de firmes doctrinas, de carácter enérgico, de temperamento nervioso, es una protesta viva contra las vanas teorías, las fórmulas abstractas, las declamaciones sonoras, la laxitud de carácter, la falta de bien templados resortes, las complacencias eclécticas, la debilidad mental, en una palabra, tan comunes en las clases cultas y directivas de nuestra América Española. Y no se crea, por ello, que se trata de un áspero anticuado, reñido con la cultura contemporánea, ni con aquello que en nuestros tiempos pueda significar un verdadero y legítimo progreso. Es, al contrario, un espíritu esencialmente moderno, aunque impregnado del más puro aroma del Renacimiento. Como hombre y

como artista, vive al aire libre, observando y estudiando cuanto le rodea, sin detenerse nunca en la superficie y vana apariencia de las cosas, sino penetrando en ellas, puesta siempre la mira en los objetos y en los anhelos más altos.

La personalidad de Juan Agustín Barriga se caracteriza y distingue, a mi juicio, por una gran complicación y riqueza de elementos y energías en tensión y actividad constantes, refrenados, encaminados y como reducidos a unidad y armonía por la mano sabiamente ordenadora de la Religión que profesa. Sin ésta, es probable que esas energías habrían estallado con violencia, arrojándole en la vorágine de las pasiones sin freno, de los grandes esfuerzos estériles y de esas hondas perturbaciones de espíritu en que nuestro siglo es tan terriblemente fecundo. De sensibilidad intensa y viva, pone en todo un calor comunicativo y un generoso entusiasmo. No obstante su experiencia y sus hábitos literarios, que embotan el gusto a tantos escritores, la belleza artística superior produce en su espíritu emoción tan profunda que repercute inmediatamente en sus nervios. Desdeña, por esto mismo, la *sensiblería,* como desprecia el vino falsificado el que sabe gustar y tiene hábito de beber del legítimo.

Con tales condiciones, y su activa participación en la política de Chile, en la que se ha hecho respetar y temer por su causticidad y sus grandes dotes de orador parlamentario, claro está que Barriga debía levantar a su paso airadas resistencias, y que no podrá ser, ni en su patria ni en América, un hombre verdaderamente popular. La raza intelectual a que pertenece, escasa ya también en Europa, tiene, sin embargo, en ella, una atmósfera más propicia, formada de tradiciones y recuerdos y de una sabia cultura. En América, donde toda declamación tiene su asiento, aun en las regiones más encumbradas; donde la política y las letras se hallan contaminadas de estériles abstracciones y de utilitarismo grosero; los rarísimos representantes de dicha raza son como una viva ironía, como un hiriente sarcasmo de cuanto se

tiene generalmente por bueno. Parece que con sólo existir, incurren ya en insolencia.

Ch'amico in terra, a lungo andar, nessuno
Resta a colui che de la terra è schivo.

Y sin embargo, ¡qué falta hacen en América hombres como éstos, si ha de salir algún día del período a la vez embrionario y decadente por que atraviesa!

En el orden literario, a que especialmente debo ahora circunscribirme, Barriga no es menos excepcional y excéntrico en América. La producción moderna en general y la hispano-americana en particular, adolecen, entre otros muchos defectos, de apresuramiento y ligereza, y de una como ansia de publicidad y de buen éxito instantáneo. Se escribe, como observa Gladstone, al minuto y para el minuto. Sucede así que la mayor parte de nuestros escritores comienzan a escribir desde el punto mismo en que comienzan a estudiar, haciendo su aprendizaje fastidiosamente ante el público, y aun dado que, salvando los límites vulgares, lleguen por fin a aquella perfección y maestría propias de los verdaderos artistas, dejan tras de sí no pocos escritos que aumentan el volumen, pero no el mérito de su obra, de los cuales ellos mismos se arrepienten luego. Sucede también que, una vez lanzados a escribir, se juzgan comprometidos a hacerlo constantemente, aunque vivan cien años, y se avergüenzan de confesar que no tienen obra alguna entre manos, sin comprender los inmensos beneficios que al artista llevan la concentración, la meditación y el temporario silencio.

Juan Agustín Barriga forma peregrino contraste con todo esto. Ha estudiado y observado primero, con amplitud y a fondo, conquistando en buena lid el derecho a ser escuchado, antes de llamar a sí la atención del público. Raro, rarísimo será en nuestros días el hombre que, sabiendo tanto como él sabe, poseyendo tan altas dotes de escritor y de artista, y hallándose ya tan maduro para la

buena producción literaria, haya escrito, o por lo menos publicado, tan poco. Es un caso ejemplar y admirable de severa conciencia literaria. En vez de andar perdido tras el viento de la publicidad, para obtener que dé a luz lo que escribe hay que arrancárselo casi a viva fuerza de las manos.

¡Y cómo escribe! ¡Qué vigor y qué hermosa desnudez de estilo! ¡Qué rica y gallarda prosa castellana! ¡Y qué agudeza, qué penetración fácil y rápida en sus observaciones críticas! Su talento es especialmente crítico, y no conozco escritor alguno hispano-americano, con la única excepción del colombiano Miguel A. Caro, que en tal concepto pueda equiparársele. Es, en efecto, admirable su aptitud para determinar el carácter típico de escritores y artistas, y lo es asimismo su poder analítico y la seguridad con que acierta siempre a señalar el rasgo de mérito, el verso substancialmente poético, la imagen delicada o graciosa, el ingenuo y puro sentimiento, sin dejarse deslumbrar jamás por los falsos esplendores con que, aun en los verdaderos artistas, van muchas veces aparejados. Aunque sea al pasar y de prisa, y dirigiéndose a otro objeto, sabe caracterizar con precisión infalible al escritor que menciona, como cuando, en su magnífico *Discurso sobre la lengua castellana como instrumento del arte literario,* dice que «un sobrehumano entusiasmo, en nube de fuego, arrebataba a los alcázares del cielo la *fantasía* de León y *el alma toda* de la insigne Carmelita », frase profunda que deja traslucir mucho más de lo que literalmente expresa. Sin hacer versos, conoce asimismo y siente como pocos sus más delicados secretos y hechicerías.

En medio de ese pseudo-realismo, burdo y miope, que ha invadido últimamente las letras, y que hoy, viendo imposible el triunfo definitivo, comienza a batirse en retirada, Barriga, prefiriendo el arte, a la moda artística, que tanto imperio tiene sobre los débiles, se ha mantenido fiel a las tradiciones de su alta estirpe literaria, negando el incienso de sus supremas admiraciones a la pintura, aun magistral, de las cosas visibles sobre las que imperan los ojos, de los fenómenos fisiológicos, o a la descripción detallada y

exacta, únicas cosas *reales* para los ciegos del alma, y reservándolo con fruición para el arte, mejor nacido, que sabe penetrar con vuelo poderoso en los inmensos dominios del espíritu, en busca de realidades sublimes, y transformar en hermosura resplandeciente sus más íntimos secretos y sus concepciones más profundas. Él piensa, y razón le sobra, que quien ha sido digno de levantar su mente hasta las cumbres más altas, y de tener por reina y señora de sus pensamientos a la espiritual y soberana hermosura que brilla en el *Convite* de Platón, en el sublime discurso del Bembo en *El Cortesano,* y en *Los nombres de Cristo* del gran agustino español, podrá echarles una flor o un piropo, pero no enamorarse rendidamente de las fáciles bellezas callejeras del naturalismo francés contemporáneo. Tal es su noble ideal artístico.

Barriga no reniega de la raza a que pertenece, ni la desdeña, ni la llama falsa é hipócritamente *latina,* sino *española,* como Dios manda. Siéntese unido a ella por los poderosos vínculos de la naturaleza, de la religión y de la lengua, y dista mucho de querer insensatamente romperlos. Pero no por ello desconoce las variedades que la naturaleza circunstante, entre otras causas, impone, ni menos renuncia a la independencia de su sereno espíritu crítico al discurrir sobre las condiciones propias de aquélla, sus cualidades y defectos, o sobre el inmenso caudal de su producción artística y literaria.

La instrucción y lectura de este escritor es tan vasta como selecta. Pero no la deja en el estado en que la recibe, sino que va asimilándosela por la meditación y la reflexión severa a que constantemente la somete. Así fecunda ella su espíritu y brotan a su contacto las ideas. Y no sólo ha explorado por cuenta propia las regiones literarias donde despliegan sus galas las creaciones universalmente conocidas del ingenio humano, sino también los santuarios recónditos donde se recata esa belleza exquisita y quintaesenciada, inaccesible a los profanos, y que sólo descubre sus encantos a quienes la contemplan de cerca con lámpara de mago.

Auxiliado de su gran memoria, complácese, en sus conversaciones familiares, en desplegar, como si los tuviese delante de los ojos, los acumulados tesoros, descubriendo y poniendo de relieve con sagacidad extraordinaria contrastes y analogías tan justos como inesperados entre los más diversos autores de diferentes tiempos y naciones.

He apuntado la desnudez de su estilo, y en verdad que toda su varonil energía, su lozana hermosura, nacen, no de su exterior atavío, ni de su pedrería deslumbrante, sino de la rica forma íntima en que su pensamiento natural y sencillamente se encarna, y que viene a formar un todo indisoluble y armónico con el pensamiento mismo.

Entre las obras suyas que conozco, debo mencionar en primer término el ya citado discurso sobre las condiciones literarias de la lengua castellana, que tan alto elogio arrancó a Menéndez y Pelayo, y en que tan profundos conocimientos revela de nuestro idioma y literatura. Señala en él con mano firme las verdaderas causas de las corruptelas que invaden nuestra espléndida lengua, estudia su carácter, cualidades y deficiencias, y refuta victoriosamente con gran fuerza dialéctica y noble elocuencia cuanto se ha dicho, por quienes la ignoran, sobre su escasa aptitud para la expresión de las ideas y sentimientos modernos.

Notable es asimismo su *Estudio sobre ambos Moratines.* Nadie hasta ahora ha señalado con tanta precisión como él el carácter y mérito de *Inarco Celenio* y la esfera propia en que se mueve. En el caos formado por la crítica moratiniana, ya por exceso de amor, ya por ignorancia y odio, el insigne escritor chileno ha hecho la luz, poniéndose en el verdadero punto de vista y dando al ático y discutido autor de la *Elegía a las Musas* lo mucho bueno que legítimamente le corresponde, sin por ello alzarle a esferas que no son las suyas. Nada mejor observado y dicho que el curioso contraste entre la agitación y tumulto del mundo que le rodeaba y su apacible vocación literaria.

Pero a éstos y otros trabajos de tan sólido mérito, excederá sin

duda en importancia la vasta e interesantísima obra que está ahora escribiendo sobre *El sentimiento de la naturaleza en la literatura española.* No prejuzguemos, sin embargo, y mientras confiamos en que con ése y otros grandes estudios sabrá pagar como bueno la sagrada deuda que por su saber y talento tiene contraída con las letras castellanas, terminemos haciendo constar con el más legítimo orgullo que este hombre pertenece al cortísimo número de aquellos *quos æquus amavit Jupiter.*

Agosto de 1892.

JOSE MANUEL ESTRADA [1]

Señores :

Designado por el Ateneo para hablar en su nombre en este momento solemne, no vengo a hacer la biografía ni el examen crítico de la obra vasta y múltiple del que fué en vida José Manuel Estrada y cuyos restos mortales devolvemos con dolor hoy a la tierra: vengo sólo, en honrosa representación de una asociación intelectual, a rendir en breves palabras respetuoso homenaje a la memoria del hombre más puramente intelectual de la República en nuestros días. Su acción sobre su tiempo, enérgica y fecunda, no se manifiesta por hechos, sino por ideas; no por decretos, sino por propaganda activa y militante; no desde el puesto público, político o administrativo, sino desde la cátedra y la tribuna, de las cuales sólo pudieron alejarle al fin, con daño de la República, el atropello autoritario y la decadencia política. La ambición de mando, el común deseo de un eminente puesto de gobierno, le fueron completamente desconocidos, pues se daba cuenta de que enredado en pormenores de administración, no habría podido seguir desplegando con libertad las alas de su espíritu. Aspiraba noblemente a regir almas y a iluminar espíritus, y de ahí su profundo amor por la enseñanza, su interés paternal por el estudiante,

[1] Discurso pronunciado, en nombre del Ateneo, en la inhumación de sus restos.

nunca desmentido, y el legítimo orgullo con que ostentó siempre el título de *maestro,* en el más alto significado de la palabra. Fué más que un funcionario: fué una *autoridad.* Su acción social se hizo sentir como la savia en el árbol, que por vías interiores y ocultas, sin directa ostentación de sí misma, le desarrolla y alimenta, cubriéndole de hermosas flores y frutos sazonados. ¿Quién de nosotros no ha sentido germinar en su espíritu, por influjo de su palabra o sus escritos, ideas serias y fundamentales, afectos puros, nobles y generosos impulsos? ¿Quién no le debe la cultura de alguna región de su inteligencia?

Fué pensador, fué apóstol y fué artista. Como pensador, prefirió a la especulación pura la aplicación de su gran energía intelectual al estudio de nuestros más graves problemas sociales y de nuestro pasado histórico. En tal concepto, puede afirmarse sin temor que no ha habido en nuestro país pensamiento más sólido ni más robusto, ni más apto para tratar a fondo y seguramente las mayores cuestiones. Pensó mucho, y quiso y supo *enseñar* lo que pensaba: de ahí su espléndido magisterio.

Como apóstol, emprendió con entusiasmo y convicción profunda, con ejemplar constancia, con varonil denuedo, la propaganda religiosa en pro del catolicismo, persuadido de que, sólo retemplando vigorosamente su espíritu, podrían florecer la libertad y el orden, la honestidad pública y privada, y lograrse la felicidad de la República, último fin de sus generosos desvelos. Y no temió nunca, ni por conveniencia personal, ni por cobardías sociales, decir altamente lo que juzgaba verdad, ya al pueblo, ya a sus guiadores.

Y fué también artista, por la inspiración, a veces profética, que resplandece en sus obras, por la fuerza y relieve de su estilo. Y esas tres cualidades constitutivas de su espíritu, en vez de guerrear en él, se armonizaban y equilibraban del modo más admirable. Su condición de pensador dió solidez y nervio a sus escritos, salvando su doctrina política y su prédica religiosa de toda superficialidad declamatoria, y su talento literario de la verbosidad y

la hojarasca. Su apostolado comunicó calor a su pensamiento, luz a su estilo; mientras su talento artístico imponía a su propaganda un sello aristocrático, una distinción severa que la mantuvo siempre a gran distancia de toda vulgaridad tribunicia.

Hay un género literario, que es al mismo tiempo una acción pública, en el cual el pensamiento, la propaganda y el arte brotan hermanos, como ramas de un mismo tronco: es la oratoria. Estrada fué por eso un orador eminente, y el rasgo característico y general de su talento, no sólo en sus discursos, sino también en sus escritos y en sus lecciones, es la elocuencia, una elocuencia vibrante y comunicativa, enérgica y de combate, que aunque atraviese campo enemigo, pasa poniendo en pie los espíritus.

Tal fué el hombre, señores, cuya prematura desaparición llora la patria. Ella conservará como ejemplo su valor moral y sus virtudes, y por magnífica herencia intelectual sus obras, como recoge ahora de esta tumba su nombre y su memoria para consagrarlos a la inmortalidad.

ASOCIACIONES LITERARIAS

Según rezan los estatutos de la nueva Sociedad de escritores, ésta constará de tres secciones, formadas, respectivamente, por autores de libros en general, autores dramáticos y periodistas. Sus fines serán: 1° defender los derechos e intereses de los socios; 2° procurar a los autores utilidades por sus trabajos; 3° difundir la obra literaria y vigilar su reproducción en defensa de los socios; 4° distribuír socorros y pensiones a los socios y sus familias. Secundariamente se enumeran algunos otros propósitos de orden más general y desinteresado; pero declarándose expresamente que la Sociedad de escritores « es una asociación puramente de ayuda mutua y de defensa del gremio ».

Esta sociedad, iniciada y constituída en pocos días, *nemine discrepante,* y con cierto número de fervorosos adherentes, me recuerda, por contraste, las burlas y tenaces protestas que se alzaron, en 1892, contra la idea (¡estrafalaria por cierto!) de fundar aquí un Ateneo. El alboroto y la alarma fueron tales, que no parecía sino que algo ominoso y terrible amagaba a la patria. Los iniciadores persistieron, no obstante, en la empresa; Miguel Cané publicó una bella carta en la cual condenaba duramente « el desencadenamiento inaudito de pasiones inexplicables contra un propósito que en todas partes del mundo honra a los que lo conciben »; y el Ateneo se fundó, tocándome a mí ser su primer presi-

dente. Vivió algunos años con brillo, y luego fué decayendo, hasta extinguirse a manos del espíritu utilitario y de nuestra escasa actividad intelectual.

Pero nuestra flamante Sociedad de escritores no quiere ser un Ateneo, sino una sociedad de protección y fomento de los intereses del gremio, de los provechos del « oficio ». En hora buena. Cada cual es lo que quiere, o lo que puede. Pero séame permitido observar que las características de « oficio » y de « lucro » parecen avenirse mal con el superior comercio del espíritu. Llevar alzado un ideal de belleza en la mente; tributarle nuestras más íntimas adoraciones; dedicarle toda nuestra vida, sacrificándole los goces y triunfos que más seducen al mundo; invocar, como Dante, al acercarnos reverentes a él, *il lungo studio e il grande amore* (sin todo eso no puede existir el artista, sino sólo su caricatura), para no ver luego en la obra de arte sino la « mercadería »; es como soñar con los maravillosos palacios de la Ínsula firme, para despertar en la ruin tienda de un logrero. El escritor, el artista, el hombre de ciencia, si han de serlo de veras, y no simples « necios adulterados por el estudio », máscaras vacías, deben inscribir ante todo en su corazón el *musarum sacerdos* de Horacio, tan opuesto a las vulgares tendencias de la muchedumbre literaria. Necesitan vivir, es cierto; contar con las duras necesidades de la vida; pero no está bien que edifiquen Bolsas de comercio para la cotización de sus « productos intelectuales ».

Sin negar, ni mucho menos, lo que hay de legítimo en la vigilancia y defensa de los derechos e intereses de los autores, creo que las asociaciones de éstos con ese exclusivo objeto se traducen, por pendiente natural de las cosas, en una degeneración y adulteración del ideal y de las obras intelectuales, así como en funesta propagación de una detestable plaga moderna: la literatura industrial. Precisamente en Francia, de quien se ha tomado el ejemplo y el molde, es donde ese virus más característicamente impera, contaminando a veces aun a personalidades ilustres. Baste recordar el triste caso del gran compositor Saint-Saëns, llegado

aquí no hace mucho en gira artístico-mercantil para dar una serie de conciertos, con orquesta a todas luces inferior, en los cuales las obras del músico insigne, ensayadas « económicamente », fueron bajo su propia dirección implacablemente sacrificadas! ¿Comprendéis esto en Mozart (no obstante su miseria), en Schumann, en Chopin o en Grieg?

Pero, entre nosotros, la constitución de la Sociedad de escritores ofrece, además, un inconveniente especial y doméstico: la falta del artículo. Tenemos, sin duda, algunos « escritores » de mérito, dignos de ese nombre, que es por sí mismo un título; pero su número es muy escaso, y no formarán núcleo seguramente en el personal de la nueva compañía. Hay muchos otros que escriben... porque a nadie se le cobra multa cuando lo hace mal. Quiero decir que la tal Sociedad de escritores es por ahora aquí hasta inoportuna, porque ella supone un conjunto, una clase de cierto nivel intelectual y artístico que en realidad de verdad no existe, y la defensa y fomento de los derechos, intereses y negocios de lo que con tal nombre provisionalmente se bautiza, no puede interesar mucho ni poco a la sociedad ni al progreso de nuestra literatura. El carácter e importancia que le corresponde es el de una sociedad mercantil cualquiera, regida por el Código de comercio. En tal sentido tiene, sin duda, el más perfecto derecho a la vida. Pero en punto a escritores y artistas, no tenemos ahora sino algunos valientes y gallardos francos tiradores: el ejército vendrá después. El espíritu de granjería literaria, la lucha por la venta en plaza, es una triste degeneración de literaturas pletóricas y cansadas, que truecan la « actividad creadora » en « actividad productiva ». Guardémonos nosotros de comenzar por donde aun es bien lamentable concluír.

Para que las letras puedan cultivarse dignamente en una sociedad, es ante todo necesario que exista un público que se interese por ellas, que anime y estimule al escritor con su estimación y su aplauso, y aun comprándole sus obras. Es necesario que el escritor no escriba soliloquios; que ejerza en el público una

influencia eficaz y levante un eco en su corazón y su conciencia. ¿Habrá de lograrse esto inventando artificialmente una « sociedad de escritores », aquí, donde no hay aún ni escritores ni lectores? ¡Singular confusión de causa y efecto!

Aun admitiendo que el teatro y la novela, por sus relaciones perennes con la curiosidad humana, más o menos vulgar, puedan ser ya entre nosotros un medio normal de vida para los « productores » (lo que no creo absolutamente), ¿se concibe que lo sean la poesía, la historia, la erudición o la crítica? Para que una industria viva se necesitan por lo menos dos cosas: el « fabricante » y el « mercado »: carecemos de ambos, y la « protección » no procede.

Con todo esto se enlaza la ardua cuestión de los medios de subsistencia del escritor y del artista. Antiguamente el problema se resolvía por medio de la protección de príncipes y magnates. Ella ha dado a veces buenos resultados, como aun en nuestro tiempo lo prueba bien elocuentemente el caso de Wagner y Luis de Baviera; pero fué siempre un medio precario, muchas veces opuesto a la independencia del genio y estimulador de la adulación cortesana.

El otro medio, más antiguo de lo que generalmente se cree, es el de constituír el arte en oficio y obtener del público los medios de vida a favor de la venta de las obras y de una producción constante.

Puede quizá asegurarse que este método se inauguró en España, en el siglo XVI, cuando empezó la franca degeneración de los libros de caballerías con la interminable serie de los *Amadises,* hijos bastardos del *Amadis de Gaula.* « Fueron acaso, dice Menéndez y Pelayo, los primeros libros que dieron de comer, y aun de cenar, a sus autores ». Debe, pues, tenérseles como verdaderos antecesores de las novelas de folletín de mediados del siglo XIX. Por entonces apareció el caporal del género, el gran fabricante de novelas caballerescas, el célebre Feliciano de Silva, cuyos disparates tanto encantaban a Don Quijote, y que, en cuanto a « fábri-

ca », nada tendría que envidiar al mismísimo Alejandro Dumas, ni al hoy « difuntísimo » Eugenio Scribe.

Pero, sin llegar a tales extremos, es para mí evidente que el « oficio literario », como medio único de vida, tiene grandísimos inconvenientes, y acaba por ser contrario a la alta producción artística. Si malo es depender de un príncipe, también lo es depender del público, a cuyo nivel hay que ponerse y a quien hay que adular y se adula infinitas veces para que compre la mercadería.

Llevados de esta necesidad, más o menos imperiosa según los públicos y las épocas, son muy pocos los héroes del arte, como Wagner, que prefirió pasar hambre y sed copiando música ajena en París, a ser infiel a los éxtasis de un grande ideal entonces no comprendido. Además, « las visitas de la divinidad al hombre », de que tan hermosamente nos habla Shelley, no son tan frecuentes ni regulares como para fundar en ellas una producción normal y continua, de donde resulta que, tomando el arte como oficio, se tiende irremisiblemente a hacerle inferior, convencional y mecánico, aun por los que son dignos de ceñir más noble lauro. De ahí la producción febril, atropellada, forzada, arrancada sin sazón del espíritu (y muchas veces ni siquiera nacida en él), atenta sólo al cobro de los derechos o al resultado de la venta para satisfacer urgentes necesidades. De ahí ese montón de producciones del día y para el día, cuyo único mérito consiste en hallar el *truc,* como dicen los franceses en la jerga del oficio, que ha de mantenerlas en auge, mientras sale del taller la sucesora. De ahí, por último, esa larga serie de obras muertas que suelen dejar tras de sí en nuestros días aun ciertos fuertes ingenios.

No quiero decir con esto que el cultivo del arte haya de ser mero *dilettantismo,* relegándosele para entretenimiento de las horas de ocio, de los momentos perdidos. No. El arte debe ser *amor y estudio* especialísimos del artista, preocupación seria, aroma íntimo que invada deliciosamente todo su espíritu, constituyendo el designio fundamental de su vida. Pero, por eso mismo, ha de apartarlo del tráfago vulgar de las cosas, de los intereses mezquinos y transito-

rios, impidiendo que se convierta mecánicamente en *hábito* y se rebaje a armonizarse con las tiránicas necesidades de los oficios lucrativos. Toda espontaneidad libre es poética; toda actividad de oficio es, por esencia, prosaica.

¿Cuál es, pues, la solución del problema? La mejor de todas es la de nacer rico. A falta de esta *rara avis,* es mi más íntima convicción que el escritor debe tomar oficio independiente de su actividad literaria, aunque tan afín con ella como fuere posible. Su producción podrá ser ayuda, pero no base principal, y menos única, de su subsistencia. Un empleo algo armónico con su vocación, el profesorado, podrían servir para el caso. Y si se afirma que de ese modo no se llega a la producción sólida y grande, ahí están los mayores nombres de la historia literaria del mundo para desmentirlo. Ni Dante, ni Cervantes, ni Quevedo, ni los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII, ni Milton, y los más ilustres ingleses y alemanes, ni León, Mariana y Mendoza, cuyas poesías y obras literarias fueron paréntesis de más graves tareas, necesitaron hacer de su arte granjería, ni escribir por oficio, para dejar en el mundo un vasto resplandor de hermosura. Lamartine sólo vive en sus versos eternos, surgidos de inspiración sincera y caudalosa, mientras yace enterrado bajo la enorme balumba de su prosa, escrita para vender. ¡Y cuán desdeñosamente habla él mismo del artista de profesión, que en medio del tumulto de la vida y los combates de la patria y la civilización, no quiere ser más que artista, enviándole *avec les bagages parmi les musiciens de l'armée!* ¡Ojalá muchos « profesionales » acertaran a dejar un tesoro de versos, una obra poética tan hermosa y alta, como el valenciano Querol, administrador de ferrocarriles y comerciante luego Pero séame permitido hacer resonar a través de estas bajas nieblas del interés transitorio la augusta voz del inmortal florentino, cuando, refiriéndose precisamente a los literatos de oficio, dice airado: « Y en su vituperio digo que no deben llamarse literatos, porque no adquieren las letras para su uso, sino en cuanto con ellas ganan dineros o dignidades; así como no debe llamarse citarista a quien

tiene la cítara en su casa para alquilarla, y no para tocar en ella. » Y se lamenta en seguida de « que se haya entregado la literatura a los que la han convertido de señora en meretriz ». *(Convite,* I, 9.)

Así, pues, como para el mismo Dante una cosa fué su divina Beatriz y otra muy diversa su mujer Gemma Donati, el verdadero artista debe distinguir siempre profundamente entre su musa y su negocio, cuidando de que aquélla no lleve en sus manos, en vez del laurel sagrado, un libro de partida doble. ¡No confundamos, por Dios, a Dulcinea con Aldonza Lorenzo! Y sólo cuando el artista sienta descender hasta lo más íntimo de su sér la vibración misteriosa y bendita que todo lo transforma e ilumina, sacudiendo de su mente el polvo del combate diario y vulgar, encamínese sencillo y reverente al templo para recibir la visita de la divinidad.

Diciembre de 1906.

«CIRANO DE BERGERAC»

Espadachín, matasiete y extravagante; dado a imponer en todo y sobre todo su voluntad caprichosa y sus antojos impertinentes; jactancioso y temerario, enamorado sin amante y poeta sin creaciones, Cirano es un tipo evidentemente teatral, semejante en parte a Don Juan, aunque de mucho menor trascendencia. Al tomarle Rostand del famoso grupo de insubordinados literarios, pendencieros y bebedores, románticos y españolizantes de bajo vuelo, de la primera mitad del siglo XVII, en que figuraban Saint-Amant, Scudéry, Teófilo de Viaud y Scarron, ha añadido a los datos y anécdotas del personaje real, escrupulosamente observados aun a riesgo de la verosimilitud misma (como su histórica lucha contra ciento), ciertos elementos íntimos de nobleza y de intensidad afectiva, que ha supuesto o desentrañado con artística soberanía, y que, combinándose con lo grotesco de su exterior y de su carácter, le infunden verdadera vida psicológica.

En torno de este carácter enérgico y de mucho relieve, y determinada principalmente por él, ha tejido Rostand una acción amplia y rica, de sólida y elegante estructura, de gran variedad de aspectos y matices admirablemente fundidos en un tono general intenso y luminoso. Sin ser un drama histórico propiamente dicho, contiene, a más de una pintura de pasión y aventuras de

fantasía, un cuadro de época con personajes y escenas características, en el incidente bélico, y en la perspectiva que le sirve de marco. De todo ello ha resultado una obra compleja y vivaz, de inspiración romántica y meridional, de tipo tradicional español. Es una verdadera comedia o drama de capa y espada, en que lo serio y lo cómico se alternan y confunden, y que el autor llama *comedia heroica,* recordando, sin duda, el título dado por Corneille a su *Don Sancho de Aragón,* hija de lo que él llamaba *su antiguo tráfico con España,* así como el prólogo, de doctrina decididamente romántica, con que se empeña en justificarlo.

Por la índole de su asunto y el modo como está desarrollado, posee esta obra un carácter teatral extraordinario, que es sin duda el mayor secreto de su triunfo. Todo ese admirable primer acto, la escena de la nariz entre Cirano y Cristián, en el segundo, la ingeniosísima y poética del beso, en el tercero, y las que siguen a la entrada de Roxana, en el cuarto, han sido tan teatralmente concebidas, que casi no se comprende cómo el teatro ha podido existir sin ellas hasta ahora. Este carácter resulta tanto más eficaz, cuanto no es calculado y superficial como en las fabricaciones de Sardou, sino que arranca de más hondo, y se realza con los prestigios de una forma exterior tan libre como elegante.

Tal es, en resumen, la obra dramática que ha obtenido el mayor triunfo de la época y ha hecho exclamar valientemente a Faguet: « ¡ Al fin, una obra de arte para el teatro francés, en cincuenta años ! »

Esa resonancia y ese entusiasmo no deben llevarnos, sin embargo, a atribuír a la encantadora producción de Rostand mayor valor del que realmente tiene. No se trata de una obra grande e imponente, de esas pocas que requieren la presencia y el ejercicio de las más altas facultades creadoras. Ni por la concepción, ni por los caracteres, ni por el calor de la pasión, ni por la intensidad poética, llega el *Cirano* a la verdadera grandeza. El asunto mismo y el personaje principal ofrecían desde luego para ello serios inconvenientes.

Por curioso, pintoresco y representativo que sea, como lo es, ese carácter de un *manqué,* en el arte y en la vida, hay en él, a mi juicio, un principio de pequeñez, una limitación constitutiva, acaso incompatible con un alto interés estético. Ese interés sólo pueden despertarlo plenamente los caracteres *completos,* los dotados de alguna energía íntegra de inteligencia o de voluntad, los que llegan a la cumbre o al abismo, o que, siendo capaces de llegar, se ven detenidos en su camino por circunstancias o fuerzas exteriores, por fatalidades inexorables. Los grandes personajes dramáticos, aun fracasando en sus empresas y ambiciones, se nos presentan como el segmento de un arco inmenso, cuya curva se prolonga y declina velada para nosotros. Pero si Cirano pudo exclamar tristemente al morir :

... Oui, ma vie
Ce fut d'être celui qui souffle — et qu'on oublie !

es necesario atribuírlo, única o principalmente, a sus condiciones propias de desequilibrado e incompleto, que en el arte le hicieron escribir bellas escenas, pero no una obra bella, y en la vida, malgastar su gran valor y sus fuerzas en baladronadas y pendencias. Hay, no obstante, en él la poesía que surge siempre de todo gran destino truncado, y Rostand ha sentido e interpretado muy eficazmente esa poesía. Sólo que no estuvo bien inspirado, a mi ver, en hacer decir a Cirano, en su conversación con Le Bret, en el primer acto :

J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout !

pues con ello quita espontaneidad y sinceridad a su carácter, haciendo de su idiosincrasia algo calculado y postizo.

En cuanto a los conceptos y a la expresión de sentimientos, el estilo de la obra aparece contaminado a veces por el *preciosismo* de Roxana y las *puntas* y agudezas de Cirano, que las exigencias del color de época hacían necesario representar. Por eso observé

que el asunto ofrecía en sí mismo inconvenientes, pues la época en que se desarrolla y las personas que en él principalmente intervienen obligaban, en muchos casos, al sacrificio de la expresión franca y fuerte, propia de los grandes afectos. Además, la larga combinación de la *palabra* de Cirano con la *persona* de Cristián, es, sin duda, una invención ingeniosa y amena; pero de poca verdad psicológica.

Mas el notable valor artístico que, de todos modos, posee el *Cirano,* se realza todavía extraordinariamente por su tendencia estética y por el momento en que surge. En medio de la penosa agonía de la comedia social y prosaica de Dumas y Sardou, encerrada en un vulgar y superficial realismo fotográfico, y de los repetidos abortos simbolistas,

> Destos de la nueva seta
> Que se imaginan divinos,

como decía Lope de sus congéneres del siglo XVII; en medio de la esterilidad y la desorientación teatral más abrumadoras, la obra de Rostand realiza lo que la escuela romántica que hizo irrupción en el teatro con *Hernani* no logró para la escena francesa: la unión de la poesía y la verdad, del juicio y la fantasía. El *Cirano* significa para Francia y los que siguen sus pasos y sus modas, la vuelta triunfal del verso al teatro, de donde un grosero realismo le arrojara, y la restauración de la *poesía dramática,* de que ya casi no se podía ni hablar.

¡El verso en el teatro! ¡Con cuánta razón y elocuencia lo defendía Taine! « La mejor mitad de la poesía dramática, dice, todo el teatro clásico griego y francés, la mayor parte de los dramas españoles e ingleses, lejos de copiar exactamente la conversación ordinaria, alteran la palabra humana con deliberado propósito. Cada uno de esos poetas dramáticos hace hablar a sus personajes en verso, impone a sus discursos el ritmo, y a menudo la rima. ¿Es ésta una falsificación perjudicial a la obra? De ningún modo.

La experiencia se ha hecho de la manera más convincente en una de las grandes obras de este tiempo, la *Ifigenia* de Goethe, escrita primero en prosa y luego en verso. Bella es en prosa; pero en verso, ¡ qué diferencia! Aquí, evidentemente, es la alteración del lenguaje ordinario, es la introducción del ritmo y del metro lo que comunica a la obra su acento incomparable, esa sublimidad serena, ese amplio canto trágico y sostenido, a cuyo són elévase el espíritu por cima de las vulgaridades de la vida ordinaria y ve reaparecer ante sus ojos a los héroes de las edades antiguas, la olvidada raza de las almas primitivas, y entre ellas, la virgen augusta, intérprete de los dioses, guardiana de las leyes, bienhechora de los hombres, en quien todas las bondades y todas las noblezas de la naturaleza humana se concentran para glorificar nuestra especie y elevar nuestro corazón. »

El *Cirano,* pues, por su mérito, por su tendencia y por su triunfo excepcional, puede iniciar una nueva época para la poesía dramática, en Francia y fuera de ella; y si eso se realiza, habrá que añadir un gran *momento* más, a los tres grandes momentos de la influencia española en la literatura francesa : el de *El Cid,* el de *El convidado de piedra* y el de *Gil Blas.* El triunfo del *Cirano* es el triunfo de la tradición dramática española fuera de España.

Trasplantar esa bella obra a la escena española era así más que una conveniencia, era un deber artístico : era como devolverla a su antigua casa solariega. Esto se ha hecho, y se ha hecho bien, por los jóvenes escritores catalanes Vía, Martí y Tintorer. Traducirla en verso era lo que correspondía, que es únicamente como las obras poéticas pueden y deben ser traducidas, si no se ha de disipar su aroma, cometiendo con ellas la infidelidad más imperdonable. Pero era especialmente ardua la empresa, y se requería mucho empeño, mucha conciencia y buenas armas.

El resultado, puede decirse sin miedo, ha sido bastante satisfactorio. La versión castellana es, en cuanto a los conceptos, de una constante y admirable fidelidad, y en cuanto al estilo, si bien hay desigualdades inherentes a la intervención de varios inge-

nios, y puede en tales o cuales detalles desearse un giro o forma más eficaz y evidente, es para mí indudable que en los pasajes de empeño se ha alcanzado una altura considerable, desplegando una facilidad gentil y una gallardía tan digna del original como castiza. La balada del duelo; los motes puestos por Cirano a su nariz, en la escena anterior con Valvert (pasaje excesivamente largo y frondoso); la presentación de los cadetes a De Guiche por Cirano, en el segundo acto; la admirable escena del beso en el tercero; y la lírica evocación de los recuerdos de Gascuña, en el cuarto, han sido trasladados con amor y acierto dignos del más franco aplauso. Para traducir así es necesario ser poeta.

A través de esa versión va a conocer y saborear el público de Buenos Aires, en su propio idioma, e interpretada por la compañía del Teatro Español, la rica, gallarda y brillante fantasía dramática de Rostand.

1899.

«ESCENAS Y PERFILES»

Señor don Martín C. Aldao.

Distinguido señor:

He recibido y leído con el más vivo placer las *Escenas y perfiles* que se ha dignado usted enviarme con bondadosísima dedicatoria. Y no sólo he sentido placer, sino verdadera sorpresa al hallarme con un libro *de escritor* entre las manos, de autor argentino para mí hasta ayer desconocido. Empecé a leerle, lo confieso, con displicencia, sospechando que se trataba de *uno más*. Y uno más era; pero de aquellos pocos *quos æquus amavit Jupiter*. Según entiendo, es usted muy joven, se inicia apenas en las letras, y es éste el primer libro que publica. Si es así, permítame que con sincera efusión le felicite. Muestra usted espíritu observador y sagaz sin rebuscamiento, gusto depurado y, en la frase, mano experta y segura. Se ve que no ha sido usted impaciente, y que ha sabido limpiar y afilar bien sus armas en la sombra.

Muy diversas aptitudes se advierten en su bello libro, aunque no estén todas, como no podían estarlo, igualmente desarrolladas. Pero desde luego se señala ya gallardamente, y parece destinada a ser su característica, una de mucho precio: la penetración psicológica, el fino análisis de la realidad interior en su difícil complexidad. Empezar por ahí, y empezar tan bien como lo atestiguan *Indecisión* y *Escrúpulos de conciencia,* es realmente una hazaña artística. Y no sólo en esto, sino también en pinturas exteriores

de naturaleza y de costumbres (como en la excelente escena del baile, en *Susana),* se dibuja su tendencia a la observación directa y fresca de la realidad, hecha sobria y serenamente, sin forzados relieves ni espíritu de sistema.

No es menos de admirar la maestría técnica que manifiesta ya usted en el estilo, así como la discreción, la brevedad, la decidida resistencia a toda mala tentación fraseológica. A su edad, con sus facultades, esas cualidades negativas son indicio seguro de un escritor de raza.

Aun en el lenguaje es usted generalmente más puro, correcto y propio de lo que por aquí acostumbran, unos por la necia e infantil pretensión del *idioma patrio;* otros, los más, por simple ignorancia de la gramática y de la lengua, aunque de otra cosa la disfracen. Aun desearía yo, no obstante, ver a usted limpio de ciertos galicismos innecesarios, como *hesitar, un ridículo,* y el empleo del artículo en las exclamaciones, de algunos excusados neologismos, como *emocionar, emocionante, ensombrecer, encuadrar, estadía* (por *estancia* o *permanencia;* de algunas incorrecciones, como *entrar a* (por *entrar en), calle Florida, éxito* (por *buen éxito), pueblito,* y el uso del imperfecto de subjuntivo por el perfecto de indicativo *(pereciera, hiciera,* páginas 28 y 56); de algunas impropiedades, como *mirada pálida.* También es de sentir que la *oda* a Hernán Cortés, del pobre Jaime Funes, constase de... cuatro cantos. No desdeñe usted estas minucias, de indiscutible valor para el que algo barrunte de verdadero arte literario, y no olvide que, según el consejo y el ejemplo de Víctor Hugo, todo gran escritor debe comenzar por ser un gran gramático. Deje usted para los inocentes, y para los impotentes, el pretender tocar el violín a fuerza de *genio,* o de mal genio, sin estudiar el manejo del arco.

Sólo conociendo a fondo y ampliamente su idioma, podrá usted moverse en él con facilidad y brío, elegir lo que más le guste y le convenga, y desplegar una rica y legítima *invención verbal,* que lleve grabado el cuño de su talento. Lo demás es risa. Y sobre todo, huya usted, como del demonio, de la vulgar fraseología

periodística, y haga de cuando en cuando un buen buche de siglo XVI, y de Valera, de Bello, o de Jovellanos, para evitar el contagio.

Y ahora, satisfecho el vicio de la crítica, permítame usted que le recuerde, para terminar, un deber imperioso, dictado por la misma excelencia de sus facultades nacientes: el de dar a su talento literario una noble y fuerte disciplina, nutriéndole con estudios serios. Sin hacerse anticuado (no hay de ello peligro aquí por ahora), emancípese virilmente, y una vez por todas, de las vanas modas literarias, de los *ismos* de bandería, brutales o primorosos, de la tendencia de último figurín, de la frivolidad parisiense, tan mortífera en América, del arte pequeño y amanerado, en fin, de los escritores de abanico. Y todo ello, serena y tranquilamente, sin desplantes ni pedanterías, sin alardes de una originalidad que se desmiente como legítima por el mismo empeño de exhibirse e imponerse a gritos. Consérvese usted sencillo, natural y discreto (¡ así pudo Cervantes ser Cervantes !); desdeñe usted el triunfo fácil, el aplauso de un día, y recuerde siempre que la excesiva complicación del refinamiento mundano enerva las facultades naturales, y sólo engendra un arte inferior, en el que una especie de naturaleza social y convencional se superpone, ocultándola, a la verdadera naturaleza.

Sus *Escenas y perfiles* bien pueden consolarnos de más de un libro raro y de críticas y elogios mucho más raros todavía. ¡ Precisamente porque no son *raros !* Se contentan con ser bellos, sencillamente y como Dios manda. Ellos forman una amable realidad y una hermosísima promesa. Flamante capitán de gallarda nave, acaba usted de realizar brillantemente su primera excursión de mar, no muy lejos de las costas. Bien se comprende, ante su maestría y su audacia, que no tardará en soltar

... al voluntario vuelo
Pomposa vela en golfo más remoto,
Que no descubra sino mar y cielo.

Enero de 1903.

EL CRIOLLISMO DE OBLIGADO

(LECCIÓN QUE PUDO DARSE ALGÚN DÍA EN ALGUNA PARTE)

Jóvenes alumnos:

La prueba más terminante de las íntimas afinidades que naturalmente unen a argentinos y españoles, pese a nuestro decantado cosmopolitismo, se encuentra, a no dudarlo, en las obras del poeta que mejor representa en el arte lo nacional argentino: Rafael Obligado. No conozco, en efecto, caso más curioso ni elocuente que el de este poeta ilustre, que a fuerza de hundirse en las entrañas de su patria, ha llegado a encontrarse, naturalmente, en las de su madre patria. ¡Qué lección y qué decepción para los que juzgan ser más argentinos renegando de su raza y maldiciendo de España! Y lo que hay de más interesante en este *caso,* es que en Obligado la ley de raza se ha cumplido a pesar suyo, o por lo menos con su perfecta inconsciencia. ¡Qué mala partida le han jugado la naturaleza y la tendencia aristocrática que como artista posee! Túvose siempre por americano crudo, por argentino absoluto, y sus versos demuestran hasta la evidencia que en Asia, en Europa, y especialmente en España, reside o residió toda su parentela poética! Necesario es ser ciego para no ver que todas sus obras están impregnadas de espíritu hebreo, greco-latino y español, en tal grado, que lo que hay en él puramente *criollo* viene a quedar reduci-

do a proporciones exiguas, ante el ímpetu con que ruedan en su alma aquellas grandes corrientes.

Pero lo que domina en él es el españolismo, el cual es de dos clases, o consta de dos elementos: uno inconsciente, que deriva de su íntima naturaleza, de la raza (verdadero fundamento de todo carácter nacional, intelectual, afectiva e imaginativamente considerado), elemento que se manifiesta en Obligado con toda la fuerza de su perfecta sinceridad; el otro adquirido voluntariamente, por suponerlo *inofensivo* para su radicalismo argentino, a la vez que útil para el realce artístico de sus obras, y que consiste en el cultivo esmerado del idioma y en la atenta lectura de *nuestros* autores clásicos, más traidores y pegajosos de lo que el poeta imaginaba en su confiado patriotismo. ¡Ah, mi querido poeta nacional! No impunemente se escriben, como ejercicios de principiante, epopeyas homéricas en octavas reales, ni se extractan, ya en plena madurez, las joyas del decir castizo de los grandes poetas, internamente iluminadas con las claridades del alma española; ni se ama y admira tanto a Santa Teresa; ni se acaricia la idea de escribirle un himno; ni se lee cien veces el *Quijote,* sintiendo no poder, como Catulo y Lesbia con los besos, embrollar la cuenta para empezar de nuevo; ni encanta de tal modo la gracia y elegancia exquisita de cierto verso de Valera, que se le roba íntegro, sin subrayarle, para confesar luego pública y orgullosamente el latrocinio! No, mi querido poeta nacional, con tan enormes pecados sobre la conciencia no es posible aspirar al paraíso de la inocencia criolla: no hay sino padecer por ellos castigo eterno, con un buen tanto de legítima gloria literaria, que alcance a salvar las fronteras de la patria queridísima... ¡Pues no faltaba más

No es nueva seguramente esta contradicción entre las obras y las teorías de un artista; pero no vacilo en afirmar que el caso de Obligado, por su sinceridad y la enseñanza que de él se desprende, es especialmente interesante, al menos para nosotros.

Quiero ahora, documento en mano, poner en absoluta evidencia lo que dejo enunciado. No haré valer *La flor del seibo,* que

Valera con razón halla digna en un todo de los mejores poetas españoles del siglo XVI. Sé que Obligado, aunque malamente, se defiende diciendo que la hizo así de caso pensado, por excepción, por capricho de artista. Tomemos, pues, otra poesía suya, aquella en que ha puesto lo más íntimo y delicado de su espíritu, *En la ribera,* y veremos cómo Rafael es el primer violador de su propio código poético. He aquí algunas estrofas, bastantes a dar idea de su tono y carácter:

Vén, sigue de la mano
Al que te amó de niño;
Vén, y juntos lleguemos hasta el bosque
Que está en la margen del paterno río.

¡ Oh cuánto eres hermosa,
Mi amada, en este sitio !
Sólo por ti y a reflejar tu frente
Corriendo baja el Paraná tranquilo.

. . . . . .

El año que tú faltas
La flor de sus seíbos,
Como cansada de esperar tus sienes,
Cuelga sus ramos de carmín marchitos.

Por la tersa corriente,
Risueños y furtivos,
Como sueltas guirnaldas, no navegan
Los verdes camalotes florecidos.

Sólo inclinan los sauces
Su ramaje sombrío,
Y las aves, más tristes, en sus copas
Gimiendo tejen sus ocultos nidos.

Pero llegas... y el agua,
El bosque, el cielo mismo,
Es como una explosión de mil colores,
Y el aire rompe en sonorosos himnos.

Así la primavera,
Del trópico vecino

Desciende, y canta, repartiendo flores,
Y colgando en las vides los racimos.
. . . . . .

Por eso eres más bella,
Mi amada, en este sitio,
Y es más blanda tu voz, y más radiante
La lumbre de tus ojos pensativos.

¡Ámame, no me olvides,
Ámame con delirio;
Bésame con el beso de tus labios,
Como la esposa del Cantar divino!

¡Y que el autor de estos divinos versos, empapados de espíritu bíblico y leontino, pretenda representar y propagar en sus animadas conversaciones un nacionalismo poético radical y absoluto! Cámbiese el Paraná por un río de España y el seíbo por cualquier hermoso árbol europeo, el marco, en una palabra, y dígase luego qué queda en esta poesía de propia y característicamente argentino. ¿Quién puede dudar de que por ella pasa la Sulamita, con aquel nardo que despedía su olor en presencia del amado? Y en cuanto al sabor, tono y formas que tan suave y candorosamente surgen del alma del poeta... apuremos un poco más el análisis. Compárese esta estrofa:

¡Oh cuánto eres hermosa,
Mi amada, en este sitio!
Sólo por ti, y a reflejar tu frente,
Corriendo baja el Paraná tranquilo;

con esta otra de fray Luis:

Y como codiciosa
Por ver y acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura.

El tono y hasta la imagen de ambas estrofas son tan semejantes, tienen tal aire de familia, que bien podrían formar parte de una misma composición de León o de Obligado.

Pero todavía hay semejanzas más notables entre esta composición y algunas de las *Elegías* a su hijita Elisa, de Ventura Ruíz Aguilera, poeta que, me consta, Obligado no conocía al escribirla. Prueba al canto:

Dice Obligado, después de pintar (como hace también, según se verá, Ruíz Aguilera) la tristeza de la naturaleza cuando su amada está ausente:

Pero llegas... y el agua,
El bosque, el cielo mismo,
Es como una explosión de mil colores,
Y el aire rompe en sonorosos himnos.

Y el poeta español:

Del campo lamentaban
La soledad y muerte
Las desprendidas hojas
Del árbol antes verde.

Con ásperos silbidos
El cierzo de diciembre,
Con su graznar las aves,
Con su callar las fuentes.

Valles y sierras altas
Cubríanse de nieve,
Y el día de nublados
Que la tierra obscurecen.

Mas ella aparecía,
Y el aire, de repente,
Inflamábase todo
En claridad alegre.

Reverdecía el prado
Bajo su planta breve,

Y oíanse apacibles
Melodías campestres,
Bajando cariñosos
Los árboles la frente,
Cual si besar la suya
Con las ramas quisiesen,
Y esencias regalarla,
Y coronar sus sienes.

Nada hay que añadir a esto. Una íntima analogía o parentesco de sentimiento y de expresión revelan aquí la identidad de raza. Hasta los últimos versos de Ruíz Aguilera recuerdan aquella imagen:

El año que tú faltas,
La flor de sus seíbos,
Como cansada de esperar tus sienes,
Cuelga sus ramos de carmín marchitos.

La bellísima poesía, *Adolescente,* se parece tanto, del principio al fin, al tono e imágenes de las *Elegías,* que bien pudiera figurar entre las mejores de éstas, sin que ni el más lince sospechase que era de otra pluma. Léala el que conozca las admirables elegías españolas, de tan pura esencia poética, y me dará la razón. Y repito que Obligado no las conocía entonces, como que yo mismo se las di a conocer mucho después.

Ahora bien, en presencia de tan hondas y espontáneas afinidades de espíritu, y de todas las que comporta la identidad de lengua, ¿cómo sueña Obligado con una literatura nacional, *ex integra causa,* fabricada con elementos propios? Nosotros no tenemos ni podemos tener más elementos *propios, del terruño,* que los de naturaleza exterior, los de ciertos tipos y costumbres, ciertos matices del sentir y del pensar, importantes sin duda, pero insuficientes para constituír una originalidad esencial del punto de vista nacional o americano. ¡No somos indígenas! Nuestro espíritu, por su esencia y por su cultura, es, en general, europeo, y especialmente español. *Gallegos de aquende* nos llamaba humorística-

mente Sarmiento. Y no hay para qué declamar ni protestar contra hechos palmarios e incontrovertibles, porque ellos, con su inconsiderada elocuencia, se lo llevan todo por delante, incluso al que pretende obcecadamente rebelárseles.

Yo creo que, aunque no se atreve a confesárselas, Obligado siente estas verdades allá en el fondo de su espíritu, y prueba de ello es la buena voluntad, la casi satisfacción con que se apresuró a declararse vencido en nuestra *Justa literaria*. Pruébalo también, y eficazmente, la amistad, no sólo personal, sino literaria, que desde el primer día unió al poeta nacional conmigo, con el amigo de los españoles, que tan indisolublemente quiso enlazar siempre el sentimiento de patria con el sentimiento de raza. Cuando de todas partes me llovían proyectiles, cuando se establecía a mi respecto una serie de precauciones sanitarias destinadas a preservarnos de lo que llevamos dentro del alma, con conciencia o sin ella, Obligado, irresistiblemente impelido por su sentir castizo, vino a mí y me tendió la mano, y me honró con su estimación literaria, y estuvo de acuerdo conmigo en puntos fundamentales. En esa íntima inclinación suya a España, en virtud de las afinidades antedichas, se halla el secreto de nuestra gran amistad literaria, que tantos han tenido por enexplicable y verdaderamente enigmática. ¡Qué ciegos suelen ser los que se venden por linces!

Pero se dirá: ¿en qué quedamos? ¿Es o no es Rafael un poeta nacional, un poeta argentino? Contesto que la solución depende de lo que se entienda por nacional y argentino. Si lo argentino lo constituyen, como es cierto, en primer lugar, nuestras tradiciones de raza, el carácter de ésta, sus cualidades y defectos fundamentales, sólo modificadas por el *medio,* nuestra religión, nuestro idioma, y todo el conjunto de los elementos de cultura incorporados a nuestro organismo, elementos que son como rayos desprendidos del gran foco europeo, claro está que Rafael Obligado es un poeta argentino, y el más nacional de todos, porque a esos elementos radicales ha sabido unir el relieve y colorido propios de la tierra en que nació, el ambiente argentino, como Pereda ha dado a sus

cuadros el ambiente santanderino, tan diverso del catalán o del andaluz, sin dejar de ser español.

Pero si por argentino hubiese de entenderse, contra toda razón, algo *exclusivamente* nuestro, esencialmente propio y distinto, algo nacido y criado espontáneamente en nuestro suelo, un conjunto, en fin, de elementos originales e indígenas que no tuviese en Europa su raíz y superiores modelos, entonces habría que defender a Obligado contra Obligado mismo, si él se empeña, y afirmar bien alto y sin miedo que el autor de *Santos Vega*... es un poeta español! Y no digo *latino,* como querrían algunos, porque Obligado no escribe en latín, y porque la irritante frasecita *raza latina,* aplicada a nosotros, carece de todo sentido histórico y no es más que una superchería hipócritamente utilizada por todos los descastados de la América española.

Lo *argentino* no es en realidad más que un conjunto de elementos europeos, y muy principalmente españoles, y más especialmente andaluces, bañados en el ambiente y modificados por el curso de la vida en este pedazo de América. Y así, nuestra literatura nacional, si ha de ser sincera (y de otro modo no sería nacional), no es ni puede ser otra cosa que una región autónoma del gran imperio literario castellano, como la literatura de los Estados Unidos no es ni puede ser otra cosa que una región autónoma del gran imperio literario inglés. Ambos imperios, cuyas respectivas capitales estarán donde más nutridos y briosos se muestren el genio creador y la cultura, son, para gloria de todos, los más vastos de cuantos se han desplegado victoriosamente sobre el mundo. Claro está, por lo demás, que entre una región y otra caben notables diferencias de timbre, de color y relieve, que, reflejadas con sinceridad y amor en el arte, sirven para hacer más rico y vario el tesoro común. Y así pudo decir vigorosa y proféticamente el duque de Frías:

Mas ahora y siempre el argonauta osado
Que del mar arrostrare los furores,
Al arrojar el áncora pesada

En las playas antípodas distantes,
Verá la cruz del Gólgota plantada
Y escuchará la lengua de Cervantes.

Y ahora, jóvenes alumnos, pues me preguntáis si el ejemplo de Obligado es digno de seguirse, os contesto que, a la inversa de lo que indicaba cierto orador, que, al ser increpado por su mala conducta, después de un magnífico discurso, repuso: « Haced lo que digo y no lo que hago », vosotros, para gloria vuestra, de vuestra patria y de vuestra raza, procurad hacer confiadamente lo que Obligado hace... pero no lo que dice.

1892.

« MECHA ITURBE »

NOVELA POR CÉSAR DUAYEN [1]

Creo haber dicho, en una de mis primeras correspondencias, que, a mi juicio, el estado actual de la sociedad argentina no es en manera alguna favorable a una verdadera manifestación artística del drama o de la novela. Y es de notar que mientras aquí no hemos llegado todavía a las condiciones sociales y literarias indispensables para la buena producción de esos géneros, en Europa se advierten ya síntomas evidentes de cansancio y agotamiento con respecto a los mismos. A la decadencia del drama, que cuenta ya muchos años, parece unirse ahora también la de la novela, que con tanta riqueza y brío se desplegó a través del siglo pasado, siendo, en su segunda mitad, ya dentro de la corriente realista, la manifestación artístico-literaria más pujante y característica.

Entre nosotros, sin embargo, la publicación y difusión inmediata, en el año anterior, de *Stella,* tan aplaudida en nuestros periódicos, pareció desmentir triunfalmente mi pesimismo, demostrando que no había aquí falta de *medio,* sino accidental carencia de noveladores. Pero, pasados el estruendo y el humo de las salvas, pudo verse bien claro que no era ese sino un efímero triunfo de circunstancias, como otros muchos, que nada, o casi

1. Correspondencia escrita para *El Mercurio,* de Santiago de Chile.

nada, dejaría incorporado en definitiva al cuerpo adolescente de la literatura nacional. El buen éxito de *Stella* se debió muy principalmente a varias causas extra-artísticas: su publicación con un pseudónimo bajo el cual se adivinaba un delicado espíritu femenino, el descubrimiento del misterio en favor de una dama perteneciente a nuestra sociedad distinguida, y, como consecuencia de ello, una bulliciosa propaganda periodística, tan hábil como galante. No sería justo ni posible desconocer, sin embargo, que esos desmedidos aplausos tenían en cierta condición propia del libro un pequeño punto de apoyo. La novela, como tal, era nula, de árida y muy difícil lectura, por ausencia de observación, de situaciones, pasiones y caracteres vivos e interesantes. La acción lenta, y aun inmóvil en muchas páginas, se estancaba en diálogos pedantescos, repletos a todo propósito de generalizaciones y teorías ingenuamente trascendentales; las figuras no parecían de carne, sino de palo, y se empleaban largas páginas en hablar de individuos e intrigas de familia que no tenían ulterioridad alguna en el relato. Y por cima de todo esto, el defecto de los defectos en toda obra literaria, el que en el instante mismo de nacer le extiende su partida de defunción: los bajos quilates de la forma. El estilo y la lengua eran simplemente deplorables. ¿Dónde estaba, pues, el secreto de su seducción, siquiera momentánea; el chispazo feliz, que por exageración enormísima pretendía trocarse en luz de gloria? Para mí estaba únicamente en la pintura elegíaca de la niñita tullida, y en el coro infantil que amorosamente la rodea. Ese pequeño coro lírico, pintado con gracia y con cierto afecto maternal, cuyo fresco rumor se esparce y dilata con novedad por la obra toda, pone en ella una nota límpida y poética, que se desearía arrancar de esa masa informe de materiales inertes entre los cuales suena. El público aspiró ese aroma poético, y admitió sin protesta, bajo el gentil pabellón, la poco selecta mercancía...

La repercusión, justa o no, de *Stella,* hizo que se esperase, con vivo interés la segunda novela de César Duayen. Ella apareció,

no hace mucho, con el título de *Mecha Iturbe.* Descontando el prestigio y el impulso que venía, por fuerza de inercia, de la obra anterior, el resultado no ha correspondido en modo alguno a la expectativa, ni en el público, ni en la misma ligera crítica periodística.

En *Mecha Iturbe* no hay propiamente asunto ni acción, en el sentido de un proceso o desenvolvimiento interno o externo. Hay sólo una tendencia noble y sincera hacia una especie de feminismo discreto y de socialismo moderado, que los socialistas serían los primeros en rechazar. Esa tendencia no se encarna en una acción; vaga flotante e insegura en varios sucesos yuxtapuestos y en unas cuantas parejas, a cuyos amores, unos recíprocos, otros unilaterales, asistimos en largas páginas con muy escaso interés. Nótase sí mayor firmeza y seguridad de tono que en *Stella;* pero ello no proviene, por desgracia, de maestría y experiencia técnica adquiridas con la práctica del arte, sino de la confianza inspirada por la buena acogida de la aventura inaugural.

Lo primero que se echa de ver en la nueva obra es la falta de realidad, de ambiente social en los cuadros y escenas que nos presenta. Poseída la autora de sus ideas parcamente reformistas, en vez de pintar lo que es, más o menos idealizado, fantasea arbitrariamente lo que entrevé. Sus pinturas no tienen por base la realidad; son simples pretextos para exponer sus doctrinas; modelos, casi siempre, extraídos del mundo de sus sueños... femeninos. Esa arbitrariedad empieza desde el segundo capítulo, al pintar el tumulto popular que asedia al presidente de la República en el teatro de la Ópera. Prescindiendo del descuido de convertir el 9 de julio, día de fiesta patria, en día de elecciones, que se observa en el primer capítulo, la efervescencia y cuasi asonada popular, sin qué ni para qué, a que me refiero, no tienen más objeto que hacerlas dominar por Pablo. Suelto ahí, sin preparación ni ulterioridad alguna, no es más que un tumulto de encargo, *ad usum auctoris.* A idéntica categoría pertenece la pintura de la supuesta ciudad obrera de Itahú, cerca de Buenos Aires, con su

País de las Muñecas y todo, tan nuestra como pudiera serlo alguna región de Júpiter o de Neptuno. Y así todo eso queda en el aire, y el aire se lo lleva.

Los caracteres, lo mismo en *Mecha* que en *Stella,* adolecen de un vicio substancial. No existen por sí, por lo que hacen o dicen, sino por lo que la autora, bajo su palabra, nos afirma de ellos. No están creados por dentro, sino descritos de afuera. Y lo peor es que como la autora se empeña en presentarnos a varios de ellos, de uno y otro sexo, como espíritus superiores (es su expresión favorita), llenos de carácter, de ilustración y de talento, el contraste resulta luego más grande, el caso más comprometido. En estas cosas no basta afirmar : es necesario, como en el catecismo, « mostrar cómo ». Así el lord Palmers del principio, con sus repetidas e intemperantes censuras de nuestras costumbres, en una conversación de palco con jóvenes argentinos, resulta un mal educado, un solemnísimo majadero, contra la más evidente intención de la autora. Así el solemne maestro, ante quien todos los otros personajes se arrodillan, presidente de un Congreso científico universal, reunido en Buenos Aires no sabemos cuándo, no hace ni dice cosa en toda la novela que no sea perfectamente mediana, cuando no inconveniente y pedantesca, como el retrato moral de Mecha, de las páginas 153 y 154, estando ella presente.

En el estilo no se ve progreso. Es generalmente vulgar, y cuando quiere elevarse, se hace ampuloso. En la lengua hay constante pobreza, y un desconocimiento notable de su índole y aun de su gramática. En prueba, véase este ejemplo : « Sí, Pablo; muchas cosas que a ti no te *serían posible* hacer. Y advierte que digo *serían,* cuando me refiero al porvenir ». Y demasiado que lo advierte el lector. No, no es posible escribir para el arte sin más lengua que la que aprendemos de oídas en nuestras casas o en los salones, o en traducciones perversas del francés. El escritor debe saber escribir. No diría otra cosa Pero Grullo.

Y ahora, las atenuantes. César Duayen, espíritu culto y delicado, muy superior a sus libros, no tuvo nunca disciplina artísti-

ca, ni pasó por el paciente y fecundo aprendizaje literario. Escribir no fué en ella una vocación ni un hábito, sino un impulso ocasional y de circunstancias. Acostumbrada a pensar sólo para sí y a recibir con fruición impresiones de arte, no soñó nunca, seguramente, en pasar de la contemplación a la acción, y menos en la forma ambiciosa de la creación estética propiamente dicha, para la cual le faltaban, no sólo la experiencia del arte, sino las facultades nativas. Su obra ha sido una improvisación, una aventura a la cual se lanzó gallardamente en defensa propia, y el germen de poesía que he reconocido en *Stella,* y la resonancia que obtuvo, no obstante su mediocridad como novela y como labor literaria, hicieron su actitud simpática y digna de respeto.

Por lo demás, es justo decir que en ambos libros abunda algo que suele escasear demasiado en la producción dramática y novelesca del día : el ideal noble, el ambiente sano, el sentimiento puro. Yo aplaudo de todas veras la tendencia de César Duayen a hacer de nuestras mujeres algo más que esposas y madres de familia, puesto que, por muy diversas causas ajenas a su voluntad y a su mérito, pueden llegar a no serlo. Ni puedo resignarme a que, ante el esplendor de sus ojos, y la rosa de sus mejillas, y el són cristalino de su risa, y sus gráciles ritmos, y por entre el enjambre de perlas de su boca, se derrame un perenne y sonoro raudal de frivolidades! Tales como son hoy aquí generalmente, más parecen juguetes encantadores, y a veces terribles, de la naturaleza, que verdaderas almas humanas bañadas por los afectos e iluminadas por la idea. Pero líbrenos Dios también de la horrible exageración opuesta, de las mujeres masculinas, propagandistas y discursistas impávidas de congresos libre-pensadores ! Prefiero, sin vacilar, los adorables juguetes.

Hay también en César Duayen una cualidad muy noble, que puede ser fuente de grandes bellezas : el sentimiento. Siente bien, y como maternalmente, el encanto de los niños, las ternuras de la mujer, los dolores y angustias de unos y otras. Esto se ve más en *Stella,* pero puede hallarse también en alguna página de *Mecha*

Iturbe, como la pintura de la muerte trágica de Mecha, y su efecto doloroso reflejado en Marco. Pero el sentimiento, alma del arte, no basta, cuando por falta o deficiencia de facultades creadoras, no llega a penetrar en la región de las formas bellas, o cuando, al encenderlas, las desbarata.

En suma, *Mecha Iturbe* carece de interés, y lo que es peor, de composición y estilo. Como obra de arte no existe ; pero basta para demostrar una vez más la clara inteligencia, la delicadeza de alma, la tendencia elevada y el espíritu gentilísimo de su autora.

1906.

EL « HAMLET » DE NOVELLI

Han sido de tal magnitud los aplausos tributados a Novelli por algunos cronistas teatrales con motivo de su representación del *Hamlet,* no efectuada por él antes de ahora en Buenos Aires, que yo, hallándome en radical disidencia con ellos, preferí callar después de la primera, y esperar una segunda para someter mis impresiones a una escrúpulosa rectificación.

Hoy, después de la segunda, creo deber decir y fundar mi opinión con entera franqueza, por más decididamente adversa que sea, como en realidad lo es, al desempeño en dicha famosa obra del gran actor italiano.

Nuestra crítica teatral se ha hecho tan meliflua y azucarada, que más parece tener en mira los intereses de las empresas que los del arte. Y cuando se trata, sobre todo, de un actor o cantante notable por algún concepto, se le declara grande o célebre, y ya no hay para él sino mieles y arrullos, sea cualquiera el trabajo que presente, diga o no diga bien con su índole y facultades, haya o no comprendido su verdadero alcance. Proclamado grande, su grandeza se ha de extender necesariamente a todas partes. Esto es colocar la crítica a nivel de cualquier pomposo rótulo de frasco, que reza siempre lo mismo, ya se halle éste lleno o vacío, ora esté en buen estado, ora echado a perder, el líquido que contiene.

Tratándose de la generalidad mediocre de las representaciones

teatrales, el mal apuntado tiene, en verdad, poca importancia; pero cuando se trata de la interpretación de una gran obra artística como el *Hamlet,* realizada por actor tan notable como el señor Novelli; cuando se da a esa interpretación el aparato y la resonancia de una solemnidad escénica; debe decirse a toda costa la verdad, y la verdad en este caso, tal como yo sinceramente la entiendo, es que Novelli, al querer interpretar la obra inmortal de Shakespeare, parte de un falso concepto y aplica mal o extralimita sus facultades escénicas. No es eso.

Lo primero que se ha hecho valer en esta sonada representación (¡ era inevitable !) ha sido el *realismo* con que Novelli ha entendido el tipo de Hamlet, despojándole de su nobleza y poesía tradicional, de esa nube de misterio en que los Rossi, los Salvini y los Irving le han presentado envuelto, y convirtiéndole en un carácter común, claro y llano, fácil de hallar en cada esquina, y sin otro interés que el que pueda prestarle la situación en que se encuentra. En una palabra, el mérito de Novelli consiste, según sus panegiristas, en haber hecho con *Hamlet* algo semejante a lo que hizo Quevedo con el doctor don Juan Pérez de Montalván en aquellos conocidos versos:

El doctor, tú te le pones,
El Montalván, no le tienes,
Con que, quitándote el don,
Vienes a quedar Juan Pérez.

Novelli ha querido convertir en otro Juan Pérez, mondo y lirondo, al grande e infortunado príncipe de Dinamarca. Y por eso se le elogia. ¡ A eso se llama hacerle más *verdadero* y *humano,* sin duda porque los príncipes, de sangre o de alma, no lo serán tanto como los lacayos, de sangre o de alma también !

Con tal modo de entender el *realismo,* hay para renegar de él. Se va abusando ya tanto de esa palabra y de las de *humano, humanizar,* y entendiéndoselas tan burda y ramplonamente, que será al fin necesario huír de ellas y de lo que con ellas se quiere

significar, como del mismo diablo. En manos de la insuficiencia, las palabras técnicas del arte pierden su sentido trascendental y se convierten en pedantescas muletillas. Así se confunde miserablemente el realismo artístico, que comprende el mundo todo con sus mayores grandezas, y aun con sus anhelos, misterios y sueños, con lo común y ordinario, que no pasa la línea de la mediocridad superficial y sin carácter. Al hablar así de *realismo,* se olvida o se ignora que lo ideal se halla por todas partes en la obra de arte : ilumina aun lo que es horrible, atroz o vulgar, y sólo se extingue con el arte mismo, es decir, con la insignificante representación de lo insignificante ».

De este pobre modo de entender el realismo, que lleva hasta pretender *humanizar* a Shakespeare (que es como si quisiéramos salar la sal), nace principalmente la incurable deficiencia de Novelli en *Hamlet.* Su Hamlet no es *verdadero* en el sentido trascendental de la palabra, sino sólo de un modo superficial y vulgar.

Shakespeare no ha querido que su personaje fuera un cualquiera, sino un príncipe, heredero de un trono, y además y sobre todo un alma prócer, un gran espíritu ricamente cultivado. Y lo ha querido así para pintar con más amplitud y mayor fuerza el escepticismo, la duda, la contradicción y el misterio humano, y hacer más interesante y ejemplar la pintura, estampándola en un sér que vale por muchos y digno de asumir la representación de la humanidad entera, sin perder por eso su carácter individual. Hamlet es verdadero como lo son los grandes hombres de la vida real, sin necesidad de achicarse ni descender hasta el nivel de la vulgaridad común. Para Shakespeare no son verdaderos solamente los valles, sino también las cimas, donde vuela más amplia y libremente el aliento de la naturaleza.

Vulgarizado el personaje, y dichos sin intensidad ni relieve sus grandes conceptos, sus frases elocuentes ; sus dudas y vacilaciones, su *psicología,* no tienen ya para nosotros interés alguno, porque han perdido el alcance trascendental que sólo un gran espíri-

tu puede comunicarles. Pasan entonces a ocupar indebidamente el primer término la acción dramática y la situación que le sirve de base, la cual, en la mente del poeta, no era sino un pretexto para el profundo análisis psicológico de Hamlet. Y en realidad, la acción vale bien poco.

La verdad en materia de arte es cosa relativa y muy delicada. No es lo mismo buscarla en una tesis social artificiosa de Dumas, o en un pastelito de Sardou, o en *La familia Pon-Biquet,* que en el *Guillermo Tell,* o en las grandes creaciones de Sófocles, Calderón o Shakespeare. Para esto hay que ponerse alas y lanzarse a los espacios inmensos.

Fuera de esto, no creo que las facultades escénicas del señor Novelli sean las más favorables para el papel de Hamlet. Su admirable talento, en efecto, es principalmente cómico, y propio también para el drama de costumbres modernas, en que la expresión viva y ardiente basta a traducir con eficacia las pasiones o angustias de almas comunes en las luchas de la vida social. Pero para encarnar tipos como Hamlet, ideales por su grandeza y trascendencia, a pesar de su profunda verdad, no basta el poder expresivo sino que es menester la belleza de formas, cierto reposo, que da mayor intensidad al pensamiento, cierta armónica elocuencia de actitudes, gestos y palabras, que no está reñida con la naturalidad más perfecta.

Su Hamlet resulta así una especie de *Papa Lebonnard,* disfrazado de príncipe de Dinamarca, sin nada de lo que hace grande e interesante al personaje de Shakespeare, y en el que las violencias repentinas de voz, las contorsiones *rigoletescas* y las embestidas al interlocutor, deslizando los dos pies a un tiempo, hacen estérilmente todo el gasto. Novelli nos manifiesta, a lo sumo, el dolor que perturba a Hamlet, como podría perturbar, en su caso, a cualquiera; no su carácter ni su alma, verdadero campo de la acción dramática shakespeariana.

Fuerza es reconocer también que sus condiciones físicas, tan admirablemente adaptadas a las situaciones cómicas, a la manifes-

tación de lo *característico,* no le favorecen, por la misma razón, para encarnar tipos que, como el de Hamlet, requieren exteriormente menos *expresión* y más *armonía.*

En cuanto al célebre monólogo, *Ser o no ser,* no fué dicho por Novelli con la profunda intención que él requiere, y lo que es peor, fué iniciado en alta voz, como quien enuncia el título de una composición que va á recitar, en vez de murmurarlo para sí mismo en la más íntima concentración de espíritu.

Tal es mi impresión sobre el *Hamlet* de Novelli. Al estudiar su carácter, el notable actor italiano no parece haber tenido en cuenta ni la nativa grandeza intelectual y moral del personaje, ni su robustez física, ni el conjunto de sus cualidades de compostura y trato exterior de que da cabal idea el retrato que de él hace Ofelia, quizá enbellecido por el amor, pero esencialmente verdadero: « Cortesano, soldado, hombre de estudio, tiene el semblante, la lengua, la espada: es la esperanza y la flor de este bello reino, el espejo de las costumbres, el modelo de la elegancia, aquel en quien todos tienen puestos los ojos. »

En mi sentir, la más completa definición que se haya dado hasta hoy del rico y difícil carácter de Hamlet es la de Stapfer, definición que debiera tener siempre presente todo actor que pretenda interpretarle: « Un hombre nacido con grandes talentos y grandes virtudes, el cual, por causa de las circunstancias en que la suerte le ha colocado, y sobre todo, por razón de una falta de equilibrio y de justo temple de sus cualidades nativas, experimenta un *desorden intelectual* y una *degeneración moral.* La tragedia de *Hamlet* es la historia de este desorden y de esta degeneración. »

Mayo de 1897.

REPRESENTACIONES DEL ODEÓN

«LA HIJA DEL MAR». «LA LOCURA DE AMOR»

Bien que las obras eternamente admirables de nuestro teatro antiguo hayan seguido dando su principal realce y brillo a las representaciones de la compañía del Teatro Español entre nosotros, siendo de notar sobre todo la velada en honor del gran Lope con que se inauguró esta última temporada que ya termina, no han faltado en ella novedades interesantes del teatro moderno y contemporáneo, entre las cuales figuran un estreno feliz, *La hija del mar,* y una restauración gloriosa: *La locura de amor.*

Guimerá ocupa en la dramática española contemporánea lugar análogo al que Pereda tiene en la novela. Aunque con notables diferencias de temperamento y de estilo, hay en aquél una irresistible tendencia al regionalismo artístico y a pintar tipos y costumbres populares, que recuerda en el acto al insigne autor de *Sotileza, La Puchera* y *Peñas arriba.* Pero hay también en Guimerá una tendencia ideal, un vigoroso aliento poético, que suele ser a la vez realce y escollo de sus obras dramáticas.

La concepción poética da generalmente a los primeros actos de sus dramas un carácter poemático y pintoresco, que, al desvanecerse en los siguientes por las exigencias y el interés mismo, ya determinado y concreto, de la acción, parece ocasionar un desequilibrio y como un obscurecimiento o atenuación de la obra, considerada desde el punto de mira en que el autor mismo nos coloca al principio. Tal sucede con *María Rosa,* cuyo primer acto es una

obra maestra, que hace más sensible y lamentable el extravío de los demás. Algo de eso pasa también con *La hija del mar,* que el autor ha tenido la lisonjera deferencia de someter, antes que a otro alguno, al fallo de nuestro público. Tan gentil homenaje no contribuirá poco a aumentar la simpatía que acompaña entre nosotros al ilustre nombre de Guimerá.

El primer acto de *La hija del mar* está tan magistralmente concebido, trazado y ejecutado, que constituye por sí solo un cuadro perfecto. Las escenas de la playa; el carácter de Tomás Pedro ; y aquella *hija del mar,* llegada, cuando niña, en un naufragio, de mundos desconocidos, y que con el bello contraste de su animación, su energía y sus *añoranzas* derrama sobre todo cuanto la rodea como un resplandor de poesía y misterio, son elementos de alto valor artístico, y forman, por su acertado enlace, el más hermoso conjunto. El acto se cierra dignamente con el embarco y partida de los pescadores, que ofrece a la vez un cuadro y una emoción, por la pintura en sí, y por la idea, apenas sugerida, del amor naciente en Águeda y Tomás Pedro.

Con el primer acto termina la faz poética y pictórica de la obra, que entra ya, en el segundo, en plena intriga dramática. No carece ésta de vivacidad ni de interés ; pero tampoco tiene novedad ni grandeza. Es una de tantas, y por serlo, corta el vuelo que toma la imaginación en el acto anterior, haciéndola caer desencantada en una región de donde ya no alcanza a divisar horizonte ni perspectiva alguna. La visión de la hija del mar nos había hecho soñar en algo más que en esa común lucha de afectos, en la que todos los que intervienen aparecen poseídos de una exaltación y una fiebre algo ficticias, monótonas y poco en consonancia con el ambiente en que se desenvuelve la acción.

El tercer acto está realzado por la escena culminante de la reconciliación, de gran interés y vigor dramático, escena que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza interpretaron con brillo y verdad admirables. Pero el resultado de esa hermosa escena hace inexplicable el giro trágico dado en seguida a la acción, giro que

no nace naturalmente de ella, sino de un incidente fortuito y nada verosímil. Nada hay que justifique ni explique el temor, las vacilaciones y la demora de Tomás Pedro al encontrarse con la Mariona en la penúltima escena, ni menos su intento de engañarla de nuevo, aun besándola, para lograr que vuelva a su casa. En tal momento, con el alma vibrante de emoción por la gran escena anterior, lo natural, lo inevitable, era que Tomás Pedro corriera en pos de la felicidad, sin consideración ni temor alguno, apartando o derribando con mano enérgica cuanto se le pusiese delante. Su forzada escena con la Mariona no tiene más objeto que poner en manos de Águeda furiosa el arpón con que da muerte a su amante.

Con todo eso, *La hija del mar,* por todo su primer acto y por algunos detalles y escenas de los demás, es una de las más gallardas muestras del ingenio dramático español de nuestros días, y justo es hacer constar que el público de Buenos Aires la ha aplaudido con entusiasmo.

Un drama histórico siempre admirado y encomiado por los hombres de letras, pero olvidado casi del todo por el público y las mejores compañías españolas, ha proporcionado a la excelente del Odeón su mayor triunfo hasta ahora, y su espléndida representación ha constituído entre nosotros la más alta y más noble manifestación artística del año.

Absolutamente nueva para nuestro público, no obstante sus cuarenta y cuatro años de existencia, *La locura de amor* no se representa en España misma por las buenas compañías desde los tiempos de Teodora Lamadrid, y bien puede afirmarse que el público español actual no la conoce. Su representación por la compañía Guerrero, que la exhibirá en breve orgullosamente en París y Madrid, la reintegra en sus indiscutibles derechos de soberanía artística y la entrega al culto y admiración universal que siempre inspiran las grandes obras maestras.

La locura de amor es una de las obras más grandes y sólidas que pueden verse en el teatro, y sólo en otras obras del mismo Ta-

mayo puede hallar rivales en todo el siglo. Ofrece todas las ventajas artísticas del drama histórico, sin ninguno de los inconvenientes que generalmente le acompañan. Resplandece en ella ante todo un genial equilibrio entre la majestad y el decoro de la acción histórica, y el color de época escrupulosamente observado, por una parte, y por otra la vida, la pasión palpitante y el interés psicológico propios de todos los tiempos y cautivadores de toda la humanidad civilizada. El doble carácter de reina y de mujer enamorada y celosa, que constituye la interesantísima figura de doña Juana, se esparce por toda la obra, traduciéndose en una acción tan majestuosa como animada, con la complexidad y la unidad de un gran organismo vivo. Y luego ¡qué facilidad y maestría en el desenvolvimiento de la acción, qué interés tan grande y bien sostenido, qué prodigiosa variedad y armonía de matices en todo el curso de la obra! En el primer acto la exposición rápida y hábil; en el segundo la deliciosa pintura de época en las escenas del mesón, la drámatica aventura de la reina y el soberbio e inesperado cuadro final; la pintura intensa, en el tercero, del amor y de los celos de doña Juana, ultrajada a un tiempo como reina y como esposa, y la dolorosa voluptuosidad con que admite por un instante que quizá sus desdichas son mera alucinación de su locura; la majestad y el orgullo de la reina sobreponiéndose por fin, en el culminante acto cuarto, a los afectos vibrantes de la mujer; y la desesperación y el delirio del último ante la muerte del rey, solemnizada por los acordes del órgano y la celebración de los oficios divinos, cuadro que toca en lo sublime, forman un conjunto de genial inspiración y de maestría artística.

El alma de la obra es la pintura del amor y de los celos de la infortunada reina. Tomando por base los datos históricos de su pasión y su carácter, e interpretándolos con visión de artista, el gran dramaturgo español (a quien hoy afectan desdeñar en España algunos cadetes literarios y aspirantes al arte dramático) ha hecho de la pasión amorosa, verdadera y profunda, la nota fudamental del estado psicológico de doña Juana, unida a las

condiciones más nobles y elevadas de carácter. El otro dato histórico, la locura, se manifiesta en la obra de dos maneras: como simple apariencia para los que no conocen los hechos y circunstancias gravísimas que ocasionan la justa exasperación de la esposa (tal sucede en la célebre escena del cotejo de letras, que engaña hasta al buen almirante); y como exaltación enfermiza de la pasión misma, aguijoneada por los celos y los más torpes ultrajes en un ardiente temperamento. ¡Qué bellos y artísticos contrastes nos ofrece el poeta, haciendo rugir en ciertos momentos como leona herida, y alzarse con vuelo de águila, aquella dulce, delicada y afectuosa naturaleza! ¡Qué riqueza psicológica en la pintura de su carácter! ¡Cómo se entrevé, desde el primer instante, que el desequilibrio mental debe ser en ella la consecuencia inevitable, aunque todavía lejana, de tan rudos y continuos embates! En la última escena, la pasión parece desembocar definitivamente en la locura, y la obra se cierra sublimemente, haciendo columbrar en vaga lejanía la figura sombría y atormentada de la reina loca, que lleva siempre consigo, en fúnebre odisea, el cadáver de su esposo adorado.

El lenguaje con que está vestida esta creación admirable es de severa y natural hermosura, como de obra de artista destinada a ser clásica desde el primer día de su existencia; y toda ella está llena de rasgos y conceptos interesantes. Citaré sólo las siguientes palabras de la reina, en que puede admirarse uno de los más hermosos conceptos inspirados por el descubrimiento de América: « Oye: muchas veces se presenta a mis ojos la veneranda sombra de mi madre Isabel, señalándome un mundo con la una mano y con la otra mano otro mundo; y veo que ambos se abrazan, y que aquél ofrece a su hermano los tesoros de sus entrañas virginales, y que éste le envía en recompensa el nombre de Dios flotando sobre las aguas ».

Hay traducciones de *La locura de amor* en alemán, inglés, francés, italiano y portugués. Vertida al alemán por Guillermo Hosaeus, se representó en 1871 en Alemania con los honores de un acontecimiento artístico. Pero es seguro que nunca se había

puesto en escena con la propiedad, esplendor y brío de interpretación con que le ha sido dado admirarla por primera vez al público de Buenos Aires.

La señora Guerrero ha estado sencillamente admirable. Su desempeño en el gran drama ha sido como una nueva, brillante y definitiva consagración de su talento escénico. En él ha desplegado sus arranques más vigorosos, sus más vibrantes acentos, los claro-obscuros de más relieve y los más delicados matices de su arte. Con ser tantas las pruebas que nos tiene dadas de su valía, aun ha hallado el modo de encantarnos y admirarnos de nuevo, y más que nunca, recorriendo con facilidad y maestría superior toda la escala de afectos de la apasionadísima reina. En su gran escena con el rey en el mesón; en la del cotejo de letras, en la del trono y en la de la muerte de Felipe, arrebató realmente al público, que le rindió en masa el merecido homenaje de su admiración entusiasta. En cuanto al señor Díaz de Mendoza, dió al ingrato papel de Felipe el Hermoso cuanto pide y admite: el decoro real y la expresión eficaz de su pasión por Aldara.

El público de Buenos Aires, que, en compensación a nuestra lamentable falta de crítica, ha seguido con la más inteligente atención y fino gusto la artística y brillante temporada del Odeón, otorgando, para honor suyo, marcada preferencia a las creaciones de nuestro teatro antiguo y saboreando sus más recónditas delicadezas, ha consagrado también con su aplauso unánime y caluroso, con su vibrante entusiasmo, esta representación realmente excepcional, por su interpretación y lujo escénico, de una obra imperecedera, y ha contribuído así a darle el carácter y la resonancia propios de una gran solemnidad artística.

La compañía del Odeón cerrará dentro de pocos días su temporada con *La locura de amor,* que será como cerrarla con llave de oro y brillantes. En el día feliz de su retorno, deséole, para regalo nuestro y gloria suya, muchas *locuras* como ésta.

1899.

CRÓNICA DRAMÁTICA

Quien midiese nuestra cultura artística, nuestra vida intelectual, por la pasión teatral que aquí impera, en todas sus formas, con música o sin ella, buen chasco se llevaría. Ese mismo público, tan abundante y entusiasta para cubrir con creces los abonos más caros, que no deja localidad vacía, no lee, desdeña burguesmente prosas y versos, huye de las librerías, y va escasa y difícilmente, no mediando entrada gratis, a los mejores conciertos. En realidad, aquí no se concibe ni estima todavía el arte sino unido al espectáculo y a la reunión social. No se le aprecia en sí, sino por el aparato que en ciertos casos despliega y por sus adherencias mundanas. Sólo así se explica el curioso fenómeno de una vida teatral tan intensa, en medio de una vegetación intelectual tan pobre.

Este año la temporada escénica no puede ser más brillante. Iniciada con Tuiller, Grasso y Mimí Aguglia, continuada con Borrás y Coquelin, rematará magníficamente con la Duse, la más notable actriz de la época.

La compañía siciliana fué una interesantísima sorpresa. Difícilmente volveremos a ver en la escena un vigor, una espontaneidad, un ambiente de realidad palpitante y viva, como los que nos han revelado Grasso y Mimí Aguglia, admirablemente secundados, en obras de un realismo popular tan interesante como *Malia*.

A ese arte espontáneo y bravío como la naturaleza misma, ha

sucedido el arte sabio y reflexivo, quizá a veces demasiado estudiado, pero insuperablemente cómico, de Coquelin.

Este insigne actor es el más típico y perfecto representante escénico del arte y del espíritu *gaulois :* encarna en sí toda una tradición, a la cual debe el secreto de su solidez y de su fuerza. De las obras que en la actual temporada lleva representadas, ninguna tan adaptada a sus facultades como *Le voyage de M. Perrichon,* la siempre regocijada y alegre pieza de Labiche, más viva e intencionada, en medio de su ligereza, que muchas otras escritas después con mayores pretensiones artísticas y filosóficas. Labiche nos ha dejado en ella una admirable caricatura del burgués rico y pomposo, bonachón y egoísta, lleno de ridículas pretensiones. Esta es la figura favorita en todo su teatro, fuente inagotable de risa, donde no falta, de vez en cuando, la honda observación maliciosa.

Como obra de arte, la de más quilates en las representaciones de Coquelin ha sido hasta ahora el *Cirano.* Pero no es posible desconocer que el tiempo va ejerciendo en ella su implacable acción de desgaste. Se defiende y se defenderá siempre por su forma artística, por el bello lirismo profusamente derramado en algunas escenas, por la poesía otoñal de su último acto; pero es indudable que es más una fantasía que un drama, en el sentido de una interpretación profunda de la vida. La situación fundamental de la obra, la decisión de Cristián de enamorar a Roxana por medio de Bergerac, es tan convencional como ingeniosa. Ni por la concepción, ni por los caracteres, ni por el calor de la pasión llega el *Cirano* a la verdadera grandeza.

Al hablar de la famosa obra de Rostand en la época de su aparición, tuve ya ocasión de observar que por curioso, pintoresco y representativo que sea, como lo es, ese carácter de un *truncado,* en el arte y en la vida, hay en él un principio de pequeñez, una limitación constitutiva, acaso incompatible con un alto interés estético. Ese interés sólo pueden despertarlo plenamente los caracteres *completos,* los dotados de alguna energía íntegra de in-

teligencia o de voluntad, los que llegan a la cumbre o al abismo, o que, siendo capaces de llegar, se ven detenidos en su camino por circunstancias o fuerzas inexorables. Los grandes personajes dramáticos, aun fracasando en sus empresas y ambiciones, se nos presentan como el segmento de un arco inmenso, cuya curva se prolonga y declina velada para nosotros. Pero si Cirano fué, según él mismo lo dice al morir, de los que « padecen y son olvidados », es necesario atribuírlo, única o principalmente, a sus condiciones propias de desequilibrado e incompleto, que en el arte le hicieron escribir bellas escenas, pero no una obra bella, y en la vida malgastar su gran valor en baladronadas y pendencias. Hay, no obstante, en él la poesía que surge siempre de todo gran destino truncado, y Rostand ha sentido e interpretado muy efizcamente esa poesía.

En torno de este carácter, ha tejido Rostand una acción amplia y rica, de sólida y elegante estructura, de gran variedad de aspectos y matices admirablemente fundidos en un tono general intenso y luminoso. Sin ser un drama histórico propiamente dicho, contiene, a más de una pintura de pasión y aventuras de fantasía, una pintura de época en personajes y escenas característicos, en el incidente bélico y en las perspectivas que le sirven de marco. De todo ello ha resultado una obra compleja y vivaz, de inspiración romántica y meridional, de tipo tradicional español.

Hoy, después de los años trascurridos sobre estas observaciones, puede verse más claro, ante las representaciones del *Cirano* por Coquelin, su intérprete originario y famoso, que su prestigio es más poético que propiamente dramático, y que es más un espectáculo interesante que un drama conmovedor. Más que un dramaturgo, Rostand es, para mí, un poeta que sabe dramatizar su poesía.

La explosión de delirante entusiasmo que suscitó, hace diez años, su aparición en la escena, se explica en buena parte porque significaba una renovación, o mejor dicho, resurrección de una bella tradición literaria, que en la época del romanticismo militante

no había logrado encarnarse en Francia en una obra dramática duradera. Para Francia significaba, pues, el triunfo en el teatro, *après la lettre,* del romanticismo depurado, en que por fin conseguían habitar juntos el juicio y la fantasía. Era, además, una inesperada protesta y una reacción contra el vulgar realismo fotográfico y las desvergonzadas *pochades,* dueños absolutos entonces de la escena francesa. Por eso exclamaba entusiasmado Emilio Faguet: « ¡ Al fin, una obra de arte para el teatro francés, en cincuenta años ! »

Y en verdad, cualesquiera que sean las reservas que debamos hacer hoy con respecto a *Cirano,* ¡ qué superioridad tan grande la suya cuando se le compara con obras como esa *Madame Sans-Gêne,* que nos ha dado también ahora Coquelin ! ¡ Cuánta vaciedad en ésta y cuánto artificio, qué molde tan convencional y anticuado, cuánto títere por personaje ! No se me alcanza, por otra parte, la razón de esta *reprise,* siendo el papel de Napoleón, ya tan vulgarizado y caricaturado por Sardou, del todo inadaptable a las condiciones y facultades del eximio actor cómico. No creo que le convenga tampoco en absoluto y del todo el de Cirano, dicho sea con el respeto debido a la resonancia que en él ha alcanzado en tantos años. Si la parte característica, pintoresca y semicómica de Cirano se aviene con sus condiciones de actor y halla en él un maestro consumado, no puede decirse lo mismo de los elementos de pasión, plenamente dramáticos, que Rostand ha puesto también en el alma de su personaje. El talento, eminentemente cómico, de Coquelin, tiene mejor ocasión de mostrarse en plena luz en otras obras de su riquísimo repertorio, que sin duda reserva para el medio y fin de esta acaso su última temporada entre nosotros.

El teatro nacional cuenta desde hace pocos días con una nueva producción debida al insigne poeta Martín Coronado: *La vanguardia,* estrenada con muy buen éxito en el Apolo.

El caso de Coronado es realmente curioso e interesante. Dotado de verdadero estro lírico, de que ha dado la más relevantes prue-

bas en *Siempreviva,* en *El cantar de los cantares,* y en tantas otras composiciones de mérito, sintió, en pleno romanticismo y en el ambiente menos propicio que es dable imaginar, la más decidida vocación por el teatro. El dramaturgo ha ido poco a poco surgiendo en él, merced a su esfuerzo constante, de entre las brumas líricas en que se ocultó por mucho tiempo, hasta figurar gallardamente en el actual movimiento dramático nacional, del cual puede considerársele iniciador. Sus condiciones de poeta han persistido, sin embargo, haciéndole preferir casi siempre el verso a la prosa, y dando hasta a sus obras más débiles del punto de vista dramático, un sello de distinción artística que las salva de la vulgaridad.

Nacional, y aun *criollo* puro, en su tendencia artística, su alejamiento de toda imitación extranjera ha dejado intactas en él las naturales afinidades españolas que existen en todo lo verdaderamente argentino, dando a sus producciones dramáticas un notable aire de familia, por su espíritu y su estructura, con el teatro español antiguo y el romántico del último siglo. *La vanguardia,* recién estrenada, aunque dotada del calor de pasión, el movimiento y la vida que ofrecen siempre las obras de nuestro poeta, no parece haberle merecido mayor atención y esfuerzo: hay algo de sobrado somero y simple en ella, no obstante la evidente maestría con que está desenvuelta la acción. Los caracteres, bien sostenidos, no están suficientemente desentrañados para que lleguen a interesarnos por lo que podría llamarse su *novedad individual:* nos parecen antiguos conocidos bajo nuevas formas. El contenido del diálogo no está siempre en armonía con la condición de los personajes, como puede verse en el del segundo acto entre don Vicente y Luisa.

Lo mejor de la obra es lo que no pasa en la escena. Llega sólo hasta ella como un terrible rumor épico: el asalto de los indios a la *estancia.* Allí estaba la grandeza de la acción, su fuerza sugestiva, el color de época en la lucha con el desierto y sus salvajes habitadores. Ante lo que ese rumor fatídico sugiere, resulta demasiado pequeña la acción principal, los amoríos de los buenos mu-

chachos Eugenio y Luisa, que por su condición infantil no llegan al interés dramático de la pasión propiamente dicha, aunque ellos, como todos los adolescentes, crean sinceramente que se están muriendo de amor.

Por lo demás, *La vanguardia* confirma lo que apunté más arriba respecto de las afinidades españolas de los dramas de Coronado. Los sentimientos de lealtad, valor, hidalguía hasta el sacrificio, y pertinaz constancia amorosa de que la obra está llena, son los propios y característicos de nuestra raza aquí y en España, y recuerdan los elementos constitutivos de los dramas clásicos españoles, sin que esto suponga mengua alguna de originalidad. Y al lado de esos sentimientos, su contraste en el gracioso tipo de Queco, muy felizmente dibujado, retoño evidente y naturalísimo del *gracioso* tradicional. El único personaje que se aparta de esas afinidades, como que procede de condiciones locales nuevas, es don Santiago, acaso la más interesante y mejor trazada figura del drama.

Dada la índole propia del eximio poeta y el ambiente de su última obra, no creo que haya tenido razón para desertar del verso. Muy fuerte es la corriente en su contra; pero de los fuertes es el no dejarse llevar por la corriente.

1907.

CRÓNICA DRAMÁTICA

REPRESENTACIONES DE COQUELIN : *LE GENDRE DE M. POIRIER*
LE VOLEUR. LA JOIE FAIT PEUR. LA MÉGÈRE APPRIVOISÉE. LE DUEL

Nada más fecundo y sugestivo para la crítica que observar los efectos del transcurso del tiempo sobre las obras de arte, sometiendo a nuevo examen las producciones que suscitaron la admiración de las generaciones anteriores. Las que sólo debieron su triunfo a una superficial armonía con su época, al reflejo, aunque magistral, de un aspecto mudable, como todos los aspectos, mueren o quedan muy desvirtuadas; pero las que, aun tomando un último relieve y color del tiempo en que fueron concebidas, encierran una visión trascendental de lo que es perenne en la vida, no sólo persisten, sino que parecen revelar nuevas bellezas al ser contempladas desde nuevos puntos de vista. Lejos de estar, pues, las obras de arte, como muchos piensan, destinadas a desfilar en una especie de fatal cinematógrafo, acosadas, empujadas por los cambios de gusto, por la triunfante moda, tienen su piedra de toque y su ejecutoria en esa facultad de *persistir,* intactas y serenas, por cima del tráfago de la historia. Y hasta puede decirse que, como tales, no son *materia histórica,* porque se han sustraído al tiempo y al espacio al penetrar en el Olimpo de las cosas bellas. Y no se crea que sólo las obras excepcionales y geniales pueden alcanzar esa juventud eterna, sino también otras más modestas, pero arranca-

das con manos sinceras de los más íntimos y puros senos de la realidad.

Esto pensaba noches pasadas, al ver después de mucho tiempo la famosa comedia de Augier, *Le gendre de M. Poirier,* representada en el Odeón por la compañía de Coquelin. Ha sido considerada, con razón, como la obra maestra de la comedia social y burguesa que dominó en Francia, a partir de Dumas (hijo), en casi toda la segunda mitad del último siglo. Sólidamente construída, muy bien equilibrada, ofrece en la figura de M. Poirier un carácter a la vez típico e individual de burgués, realmente admirable y superior a cuantos análogos se ensayaron entonces por el autor y por otros. En la lucha, que le sirve de motivo inspirador, entre la aristocracia tradicional, refinada y ociosa, y la burguesía enriquecida, laboriosa y grosera, deslumbrada por los mismos pergaminos que combate, Augier ha tenido el gran mérito de mantenerse imparcial. No nos hace un alegato en favor de una u otra, sino una desinteresada y penetrante observación de las dos.

Y, sin embargo, esta pieza, tan importante en la historia de la literatura dramática francesa del siglo anterior, cumbre de un sistema, nos parece hoy bastante desvirtuada en su interés y algo descolorida en su forma. ¿Por qué? La razón no puede ser otra sino el carácter superficial y transitorio del conflicto en que está fundada. Ese conflicto entre la aristocracia y la plutocracia, los contrastes que de él surgen, las tentativas de conciliación por medio de la mujer y del amor, no interesa ya hoy, porque, si existe, es sólo en condiciones muy diversas y sumamente debilitado por el simple transcurso del tiempo. Él es, además, tal como aparece en la obra de Augier, muy especialmente francés. La nobleza de Inglaterra y de Alemania no está evidentemente representada en el marqués Gastón de Presles; y en cuanto al público americano, no puede ver en tal obra ningún trasunto de lo que le rodea. Esta comedia, inspirada en un anbiente social determinado, no tiene elementos humanos trascendentales que resistan a la modificación de ese ambiente y le aseguren un interés perenne. Pudo aún

tener esa garantía de vida en la forma, omnipotente maga; pero la forma no fué nunca rica ni original en Augier, ni en ninguno de los dramaturgos franceses de su época.

Lavedan ha vuelto a tratar el tema, vistiéndolo con el traje del día, en *Le prince d'Aurec.* ¡Poco tardará en anticuarse a su vez y en necesitar nuevo sastre!

No es fácil explicarse el ruído hecho en torno de la obra de Bernstein, *Le voleur.* Basada en una intriga de pacotilla, en una vulgarísima *ratería,* incompatible con todo verdadero interés dramático, no ofrece siquiera, sobre todo en sus dos últimos actos, ese movimiento y efectismo teatral que ha hecho la fortuna de tantas obras insubstanciales. La larguísima escena del segundo acto, que lo ocupa entero, escrita con indiscutible habilidad y variedad de recursos, no basta para justificar el superficial prestigio de esta obra ante cierta clase de público. La escena final entre María Luisa y Fernando, provocada por el retiro voluntario del marido celoso, no tiene razón de ser, y parece traída por los cabellos para rematar el drama con una escena sentimental, género *de colegio.*

Por fortuna, a esta pieza siguió, en la misma noche, la muy linda de Mme de Girardin, *La joie fait peur.* He ahí una flor modesta, pero siempre fresca y perfumada por el más delicado sentimiento. Escrita con sinceridad, basada en afectos eternos, y con su mezcla feliz de gracia y de ternura, lleva miras de burlarse por largo tiempo de muchas producciones resonantes de su época, repletas de tesis, estudios y problemas sociales. Contribuye, sin duda, mucho al agrado de esta obrita su variedad de matices fundidos en una unidad fundamental perfecta: el dolor de una supuesta muerte, reflejado en una madre, una novia y una hermana.

El papel de Noel en esta obra es uno de los clásicos de Coquelin. Nuestro público conservaba de él indeleble recuerdo desde la época de su primera visita. La figura de ese viejo servidor, amigo de la casa, tan felizmente trazada, tiene en el insigne actor un in-

térprete admirable, que desentraña y pone de relieve del modo más inteligente los elementos de bondad e ingenua malicia de que está formado. La escena en que se le aparece Adrián, su estupefacción, su duda, su alegría, su desvanecimiento, toda la gradación de sus emociones, constituye en la interpretación de Coquelin una verdadera obra maestra, un modelo perfecto.

La mégère apprivoisée, representada también en la última semana, es, como se sabe, una versión y arreglo francés, análogo a los que se han hecho en italiano *(La bisbetica domata)* y en castellano *(La fierecilla domada),* de la comedia de Shakespeare titulada : *Taming of the Shrew.*

El primero que la hizo conocer de nuestro público fué el inolvidable Novelli, hace ya tiempo. Este mismo año la han representado aquí Thuiller y Salvini. Era, por lo mismo, muy interesante verla interpretada en francés por Coquelin.

Esta regocijada e intencionadísima comedia de Shakespeare, hoy ya tan popular en los pueblos de lenguas neo-latinas, merced a los referidos arreglos, tiene más antiguo abolengo de lo que generalmente se cree. Ella se basa en una vieja anécdota popular incorporada a la literatura, en la Edad Media, en forma de cuento. La más antigua versión hoy conocida corresponde a un admirable libro español del siglo XIV : *El conde Lucanor,* del infante don Juan Manuel, el primer prosista castellano de estilo personal y propio. El cuento de don Juan Manuel, deliciosamente narrado, lleva por título : *De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava,* y termina con un rasgo humorístico muy agudo, añadido sin duda por el ladino narrador : *Et dende a pocos días su suegro quiso facer así como ficiera su yerno, et por aquella manera mató un caballo, et díjole su mujer : A la fe, don fulán, tarde vos acordastes, ca ya non vos valdrá nada si matásedes cient caballos, que ante lo hobiérades a comenzar, ca ya bien nos conoscemos.*

No es nada probable que Shakespeare conociese *El conde Luca-*

nor. Quizá conocería el asunto por la traducción de alguna versión italiana, origen común a diversas obras suyas, y de las más importantes. Farner, comentador de Shakespeare, notó ya las semejanzas que existen entre *Taming of the Shrew* y la comedia de Ariosto, *I suppositi,* traducida al francés por aquel tiempo.

En el siglo XVIII, el príncipe de los comediógrafos italianos, Goldoni, probablemente sin conocer la obra de Shakespeare, trató el mismo tema en *La donna stravagante.*

La comedia del gran inglés pertenece a la época de su juventud y ofrece en su acción dos partes diversas de muy diferente índole: la historia de los amores de Lucencio, gentil joven de Padua, y de la culta Blanca, hermana de la arisca Catalina, historia que constituye una intriga de galantería a la italiana antigua; y el casamiento de Catalina con el socarrón y ejecutivo Pietruccio, que se la lleva y la trata *manu militari* para domarla. Esta última parte, la principal y que da el tono a la comedia, se contrapone a la otra por ser de un carácter vivamente popular, lleno de color y de gracia sainetesca. La originalidad de Shakespeare en este caso consiste, no sólo en el rico despliegue de la acción, sino más aún en lo que era el dón mayor de su genio, la pintura de los caracteres. En medio de la comicidad intencionadamente grotesca con que está tratado el tema de la incondicional sujeción de la mujer al marido, los caracteres de Catalina y de Pietruccio están trazados con un vigor y una complexidad de elementos que elevan la obra a la categoría de una verdadera comedia de carácter. En el de Catalina, la áspera corteza de su genio encubre un alma capaz de nobles ideas y de tiernos afectos, que la acción imperiosa de Pietruccio va elevando gradualmente a la superficie hasta dejarlos afirmados y resplandecientes en primer término. De más relieve es aún el de Pietruccio, a un tiempo fuerte y astuto, imperioso y delicado, brutal hasta hacer pasar implacablemente a su mujer hambre y sueño; pero bastante gentil y hábil para compartir con ella las penurias que la impone, y fingir que lo hace porque nada le parece digno de ella. Hombre de acción y de mundo, acostumbrado a ven-

cer toda clase de obstáculos, soldado, cazador, marino, se complace en estrujar en su tosca mano las altanerías y furias de Catalina, preparando a la vez sagazmente la época de la felicidad y del cariño.

Los arreglos ya mencionados, incluso el francés que acabamos de ver en el Odeón, adolecen del común defecto de cercenar y resecar demasiado el rico original inglés. Es, sin duda, necesario introducir modificaciones que disminuyan los continuos cambios de escena y la índole novelesca con que tan libremente se presentaba entonces la acción, llena de episodios, en Inglaterra como en España; pero a fuerza de querer simplificar, se ha quitado a la deliciosa comedia mucho de su color y de su jugo, comprometiendo, sobre todo, la rica complexidad de los dos caracteres principales, que se reducen a un dibujo demasiado somero. ¡ Es arriesgada cosa querer enjaular los pájaros de la selva shakespeariana !

El duelo, de Lavedan, es obra más ingeniosa que verdadera. Adolece del convencionalismo que pone el autor en casi todas sus obras, que no han respondido hasta ahora a las esperanzas fundadas en *Le prince d'Aurec.* Ese combate entre dos hermanos en todo contrapuestos, sacerdote y soñador el uno, el otro laico y positivista, sobre el alma de una mujer, que uno quiere seducir y el otro salvar, es algo que por su rebuscamiento antitético no puede *convencer* a nadie. No hay allí la observación desinteresada de la vida, sino el desarrollo de una concepción ingeniosa y personal del autor. La lucha pierde además mucho de su interés trascendente cuando se nos revela que el abate Daniel disputa a su hermano la duquesa de Chailles, no por espíritu religioso y en cumplimiento de su deber, sino por amor y por celos. Luego, la solución del *duelo* es fortuita, pues se produce *por eliminación del caso,* haciendo que muera el esposo de la duquesa, única razón justa de la oposición de Daniel.

Hay, sin duda, escenas interesantes, como la del segundo acto entre los dos hermanos, y en la que Daniel lleva sin duda la mejor

parte; pero el último acto resulta débil e incoloro. Ese *duelo,* que amenazaba ser trágico, termina buenamente, como muchos de sus homónimos, en reconciliación y banquete. *Le jeu ne valait pas la chandelle.* ¡Dios tenga de su mano al arte dramático contemporáneo!

1907.

CRÓNICA DRAMÁTICA

TALLAVÍ EN *LOS ESPECTROS*. REPRESENTACIONES DE COQUELIN
L'ARLÉSIENNE. LE DÉPUTÉ DE BOMBIGNAC
LE BOURGEOIS GENTILHOMME

El notable actor español señor Tallaví, que tan gratos recuerdos dejó entre nosotros hace algunos años por su desempeño en la temporada de Rosario Pino, ha tomado sobre sí el serio empeño, en sus actuales representaciones del Argentino, de interpretar, creo que por primera vez en castellano, algunas piezas famosas del teatro extranjero, antes representadas aquí por grandes actores italianos, como Novelli y Zaccone. Entre ellas figura en primer término *Los Espectros,* de Ibsen.

El señor Tallaví, actor joven, estudioso y lleno de talento, demuestra, al acometer tan ardua empresa, una noble ambición, un deseo de apartarse de las vías trilladas y una briosa y simpática confianza en sí mismo. « Yo amo a aquel que anhela lo imposible », dice Goethe; y si el triunfo en este lance no era un imposible para el señor Tallaví, ofrecía sí las mayores dificultades, por la índole de la famosa obra de Ibsen y por el recuerdo formidable de Zaccone en el papel de Osvaldo.

Hay que tener en cuenta, además, que dicho papel, por su carácter exclusivamente patológico, no admite muchas variedades de interpretación, y el que llega último corre riesgo de que se le tenga injustamente por imitador. Se trata, en efecto, de un enfermo, cuya misérrima situación expone y representa un gran

dolor humano, una honda tristeza de la vida; pero ese estado, por trágico que sea en sí mismo, no engendra propiamente una acción, no se colora con los matices psicológicos del sentimiento y las pasiones, ni se observa en él más proceso que el meramente externo y fisiológico de la enfermedad, que lleva a la imbecilidad y a la muerte. De ahí ese tinte fúnebre, esa pesada monotonía de una acción casi nula, sin más episodios internos ni externos que el incendio del asilo, que a nada conduce, y la cínica despedida de la muchacha. De ahí también el interés principalmente *clínico* que despierta la interpretación de Osvaldo, y el aspecto de congreso médico o de sesión de la Facultad de medicina que ostentaba la sala del San Martín cuando lo representaba Zaccone.

El señor Tallaví ha vencido muy gallardamente las dificultades e inconvenientes de tal interpretación, presentando una gradación bien estudiada del mal que consume a Osvaldo y haciendo resaltar con gran evidencia el desesperado dolor que en él produce su irremediable desgracia.

En el Odeón, la nota culminante de la semana, y (exceptuando las interpretaciones de Molière) la mejor hasta ahora, ha sido la representación de *L'arlésienne,* de Daudet, con el comentario musical que para ella escribió Bizet. Ha sido un verdadero regalo, de los que hoy en el teatro se nos ofrecen muy pocos.

Daudet, uno de los talentos más puros y más simpáticos de la Francia del siglo XIX, es para mí el primero de los novelistas franceses. Nadie como él ha sabido unir la emoción poética a la observación realista, la vida y el movimiento espontáneo del estilo, esa creación perpetua de detalles, *chemin faisant,* con su distinción y bien disciplinada armonía. El hombre y el artista van en sus obras indisolublemente unidos : éste, poderoso, vario y vivaz como la naturaleza, diestro y esbelto dominador de la forma ; aquél noble, delicado, sano, lleno de profunda simpatía humana. Lejos de buscar, como novelista, una impersonalidad estudiada, poco compatible con la índole y condiciones

de nuestra época, su voz suena aquí y allá en medio de la acción, no caprichosa e individualmente, sino como en representación de la conciencia humana ante los conflictos y los dolores de la vida. Ella reemplaza inesperadamente el coro de la tragedia antigua. Así se aumenta también la ilusión de realidad que la acción y los personajes de sus novelas nos producen, pues la emoción suscitada por ellos en su propio autor nos contagia naturalmente.

Pero la tentativa escénica de este insigne novelista, con *L'arlésienne,* en 1872, no tuvo buen éxito, y la obra quedó enterrada muchos años. En 1885, su rehabilitación en París fué, en cambio, brillante, y hoy, al admirarla en el Odeón, no podemos concebir fácilmente las causas de su fracaso primero. Acaso el concepto estrecho y prosaico que entonces y por tanto tiempo dominó en Francia con respecto al arte dramático, como campo de estudios y tesis sociales, en la manera de Augier y de Dumas, predispuso en contra de este delicioso drama rústico, tan lleno de poesía patriarcal y de dolor humano.

La idea de presentar una acción cuyo resorte principal, la fatal arlesiana, no figura ni aparece en ella, sino reflejada en los trágicos efectos que produce, fué realmente nueva y de un atrevimiento feliz, propio de un grande artista. Hay algo misterioso y terrible en esa oculta desconocida influencia que obscurece hasta las tinieblas el riente rayo de la vida en plena naturaleza. La arlesiana obra así con la terrible independencia y soberanía del destino en la tragedia griega.

Algunas objeciones podrían hacerse a la acción. La segunda aparición del cuidador de caballos, que tan funestas consecuencias engendra, no parece muy justificada. Es un medio algo forzado de reabrir la herida de Frédéri, al parecer curado de su pasión por la arlesiana y próximo a casarse con la dulce y enamorada Ninette. Por otra parte, si la noticia de la próxima huída de la arlesiana con Mitifio hace explicable la nueva explosión de furor y celos de Frédéri, la persistencia de su desesperación y su tristeza, que da un definitivo giro trágico a la obra, llevándole hasta

el suicidio, parece poco en armonía con la reacción favorable antes operada en su espíritu y aun con su condición rústica y el sano ambiente en que se mueve. Esas complicaciones psicológicas son más propias de los grandes centros sociales, en que la imaginación excitada, sacándonos violentamente de quicio, presta a ciertos temperamentos una vida enfermiza y nerviosa, dada a la cavilación pesimista, que de la vida rústica y sana y casi primitiva en medio de la naturaleza.

Pero aun dando como exactas estas observaciones, las bellezas de este drama brotan y se derraman por todas partes. La vigorosa pintura de ambiente, la figura espléndida del pastor Baltasar, las mortales angustias del amor maternal, magistralmente interpretado, la sencilla y conmovedora escena del consejo de familia, el cariño, como efluvio de un viejo aroma, de Baltasar y la Renaude, almas sencillas y límpidas, que sólo en la vejez llegan a dar momentánea expansión a sus sentimientos, y sobre todo, la onda impetuosa de la pasión y del dolor que conturban aquel risueño paisaje y aquel cielo sereno, constituyen, no ya una acción dramática común, sino un verdadero poema dramático. Un novelista ha hecho, pues, para el teatro contemporáneo en Francia lo que no han podido hacer los dramaturgos de oficio, harto olvidados de que para crear una obra de arte duradera y fecunda en cualquier género, aunque sea el teatro, no basta la destreza técnica, ni la fina observación de los problemas y conflictos sociales de la época, sino que es necesario ser poeta y ser artista en el más alto significado de la palabra.

La música de Bizet, digna en un todo del insigne creador de *Carmen,* contribuye a dar a la obra, con su delicioso comentario, ese carácter poemático e ideal propio de la verdadera belleza y que en nada se opone a la robusta y franca pintura de la realidad.

La representación fué excelente en todas sus partes.

Después de una representación de la alegre comedia de Brisson, *Le député de Bombignac,* cuyo tema es común con obras de otras

literaturas (recuérdese *Il marito in campagna),* y que sirvió como de ligero entremés entre dos obras maestras de muy diversa índole, se puso en escena en el Odeón la comedia de Molière, *Le bourgeois gentilhomme.*

En esta comedia-baile, como su autor la llama, la danza se mezcla con la acción, y es obra que representa una fase del talento de Molière en que por mucho tiempo se fijó poco la atención y que sólo después, o con ocasión, del movimiento romántico, se ha aprecia do en todo su valor artístico. *El misántropo, El avaro, Tartuffe,* son obras de comicidad objetiva, en que lo ridículo parece brotar de las cosas mismas. La comicidad del *Bourgeois* es más personal y subjetiva, y nace principalmente de la fantasía y el humorismo del poeta. Es por ello más poética y lírica, y ofrece un movimiento y una vida llena de brío y de alegría. Este género, que puede llamarse aristofanesco, y que tiene también altos representantes en algunos dramaturgos españoles del gran siglo, no es el más característico e importante en el teatro de Molière; pero asombra el brío y maestría con que le trata el autor de las comedias semitrágicas antes nombradas. En el *Bourgeois,* sobre todo, la pintura humorística de ciertas ridiculeces humanas toca en la perfección, uniendo las formas y condiciones propias de la época con lo que es más íntimo y perdurable en el espíritu humano. Comparando esta antigua pintura del burgués con la mejor entre las modernas francesas, la de *Le gendre de M. Poirier,* nos resulta mucho más fresca y actual aquélla que ésta. La razón es porque la de Augier se ha detenido en la superficie contemporánea que tenía delante, mientras la de Molière, dándonos el relieve y color propios de su tiempo, llegó a la raíz humana de la ridiculez que humorísticamente pintaba y nos mostró en ella lo que es constante y común a todas las épocas. Sería ésta una excelente lección para todo artista, si la facultad de llegar a lo íntimo de las cosas pudiera aprenderse, y no fuese, como en realidad es, un dón intransmisible del genio.

1907.

CRÓNICA DRAMÁTICA

NOS BONS VILLAGEOIS. TARTUFFE Y *LES PRÉCIEUSES RIDICULES*
NOTRE-DAME DE PARIS
THUILLER. UN ESTRENO EN EL NACIONAL

La compañía francesa del Odeón comenzó esta semana con una excelente representación de una antigua pieza de Sardou: *Nos bons villageois.* Estrenada en 1866, pertenece al primer grupo de sus comedias, fundadas en una alegre y ligerísima observación de costumbres, y entre las cuales ocupa quizá el primer puesto *La famille Benoîton. Nos bons villageois* es una picante sátira de las pretensiones, celos e intrigas de provincia y de aldea, motivados por la invencible antipatía hacia la capital. Trazada con esa destreza escénica insuperable que reveló Sardou desde sus primeros pasos, amena y chispeante en la pintura de tipos y costumbres, la obra resulta divertidísima en toda su primera parte; pero desde que hacia la mitad del cuarto acto tiende a convertirse en drama y a provocar una emoción seria e intensa, aparecen las flaquezas substanciales e irremediables del autor, la artificiosa y frágil condición de su ingenio. Evaporadas la gracia y la alegría vivas de los primeros actos, el elemento dramático que las substituye se encarna en una acción convencional y ficticia, cuyos hilos quedan visibles y dejan en el espectador una desabrida impresión final.

La comedia fué, por lo demás, brillantemente puesta en esce-

na, y Coquelin, en el papel del boticario Flaupin, hizo el más feliz empleo de su talento cómico.

Tartuffe y *Les précieuses ridicules* han constituído la nota clásica, la solemnidad artística de la serie francesa del Odeón. Las interpretaciones de Molière han sido el más sólido fundamento de la fama del gran actor, y todo encarecimiento actual al respecto sería pueril. Baste hacer constar que en ellas parece conservar aún, a pesar de los años, la integridad de sus fuerzas, la magistral perspicuidad de su arte tan reflexivo, tan eficaz y tan sobrio. El *Tartuffe* de Coquelin, como el *Otello* de Salvini, como el *Hamlet* de Rossi, son modelos insuperables de interpretación dramática, que no podrán olvidar jamás los que lograron contemplarlos, atesorándolos como tipos de referencia para juzgar los méritos de otros actores.

En cuanto a la inmortal comedia, parecerá quizá algo fría y desnuda en su acción al complicado gusto del día, por la misma severidad de su arte, y por cierta tendencia didáctico-moral del *castigat ridendo mores,* que regía en su tiempo el concepto de la comedia seria, y que llevó al gran comediógrafo francés a darnos una especie de lección sobre la hipocresía, personificándola toda en *Tartuffe,* para fulminarla. Así, resulta más una personificación magistral que una persona viva. Pero ¡qué arte tan simple y tan grande! ¡Qué pintura tan comprensiva y profunda de un vicio humano! ¡Qué dón de hacer rugir la fiera trágica del mundo y de la vida en el seno mismo de la comedia! En tal sentido, *Tartuffe,* como *El avaro,* como *El misántropo,* inauguró un nuevo tipo antes desconocido, más próximo al drama moderno que a la comedia tradicional. Molière descubrió genialmente los dolores y conflictos que eran el tema de la tragedia convencional de su tiempo, con personajes antiguos, históricos o mitológicos, en las tumultuosas corrientes de la vida común.

Él mismo había previamente despejado el camino de ese gran arte, dando en 1659, con *Les précieuses ridicules,* el golpe de

gracia a la ingeniosidad afectada imperante en Francia durante el medio siglo anterior. Esa comedia señala para las letras francesas una fecha histórica: el principio del gran período literario que lleva el nombre de Luis XIV. Pero esa batalla contra la sutileza, el rebuscamiento, el vano e ingenioso artificio, la ha renovado y seguirá renovándola eternamente, porque son vicios inherentes al espíritu humano y que se reproducen bajo nuevas formas en las épocas de decadencia. Hoy mismo, cada vez que esa risa inmortal suena en la escena, parece empeñar nuevo combate con el preciosismo modernista y simbolista de última moda.

Y en seguida del gran clásico, el gran romántico. Al día siguiente de *Tartuffe* y *Les précieuses ridicules, Notre-Dame de Paris.*

No hay medio de mantener en el teatro los dramas de Víctor Hugo, hoy, como tales, muertos y enterrados; y ello habrá contribuído quizá a la tentación de ensayar un arreglo o adaptación escénica de su grande y celebérrima novela. Si tal género de empresas es siempre arriesgado y expuesto a quiebras, mucho más lo era en este caso, por tratarse de una obra cuyo principal extraordinario mérito no consiste en el tejido de la fábula, en la acción, en la novela propiamente dicha, tan deficiente, melodramática y aun absurda (lo único que puede, aunque fragmentariamente, llevarse a escena); sino en la evocación épica de las postrimerías medioevales en su vasto y tumultuoso conjunto, que la catedral simboliza, y en las resplandecientes púrpuras del estilo.

Mientras vivió el gran poeta, y ante el raudal inagotable de sus variadísimas producciones, pudo creérsele de facultades iguales y sorprendentes para todos los géneros; pero hoy que el tiempo ha hecho su oficio, y se penetra mejor en la índole característica de su ingenio, se ve bien claro que su facultad maestra y soberana fué la inspiración épica, en la forma y modo que nuestra civilización la consiente. De cualquier género de sus obras que partamos para seguir su proceso, le vemos siempre avanzar hacia el concepto objetivo del mundo, dejando de lado o mitigando el elemento

íntimo y personal. Por la línea lírica llega a *Los castigos,* en la novela vuelve a hallar la epopeya histórica en *Notre-Dame,* social en *Los miserables ;* en el teatro sólo está a su propia altura en *Los burgraves,* que no es sino una epopeya en acción; y por todos esos diversos caminos va a desembocar en *La leyenda de los siglos,* el mayor monumento de su gloria. El lirismo, tan bello, de sus cuatro colecciones publicadas del año 30 al 40, fué sólo para él una estación de tránsito.

Desprender, pues, algunas escenas principales de su gran novela histórica, llenas de ese carácter melodramático que constituye el fondo de su teatro, subdividiéndolas en una serie de cuadros escénicos, no podía tener otra consecuencia sino empequeñecer la obra, dejándola incomprendida para los que no la conocen. Ello no obstante, dos cuadros, al menos, han resultado de gran efecto : la escena en la iglesia entre Quasimodo, Esmeralda y Claudio Follo (cuadro 8°), y la de Esmeralda y la Sachette. Se siente pasar por ellas (por la primera especialmente) el soplo de una inspiración gigantesca que sobrecoge y asombra. Debe citarse también el cuadro final por su terrible y única escena, y la magnífica perspectiva que ofrece.

La encarnación de Quasimodo en Coquelin ha tenido un gran interés plástico, único que cabía en este espectáculo. En cuanto al señor Monteux, tuvo campo para lucir todo el brío y elocuencia de expresión que le distinguen.

Termina en el Victoria la serie de representaciones de la compañía que dirige el eximio actor don Emilio Thuiller. Ellas han constituído una de las notas más simpáticas del año teatral, por su gran variedad y por los méritos indiscutibles de su principal intérprete. El señor Thuiller ha podido demostrar una vez más la flexibilidad de su talento, que ha recorrido con brillo desde *Las flores* hasta, *Hamlet* pasando por su excelente interpretación del *Juan José* y algunos dramas de Echegaray. Para el *Hamlet* ha tenido que luchar con la falta de una digna traducción espa-

ñola, que tarda ya en existir para el teatro. La de Moratín, (tan calumniada a carga cerrada por los que no la conocen), notable en su época, y en parte excelente ahora mismo, no es en conjunto lo que debe ser una versión castellana de ese monumento eterno, hoy que no existen los prejuicios pseudo-clásicos del tiempo de Moratín.

Quizá se ha abusado, en la última sección de esta temporada, del teatro de Echegaray, y por mi parte siento que el notable actor haya elegido para su función de honor *El gran Galeoto,* cuyas violencias escénicas y frondosidades retóricas le hacen ya casi intolerable.

De todos modos, y reparos a un lado, es justísimo reconocer en el señor Thuiller uno de los mejores actores españoles que nos han visitado. Hay en él, más que una facultad extraordinariamente desarrollada, un conjunto de condiciones muy bien equilibradas, ajenas a toda impaciencia efectista y subordinadas a una inteligente naturalidad. Por eso este actor, si no produce desde el primer momento una impresión profunda, toma poco a poco su desquite, y con la solidez y sobriedad de su juego acaba por conquistar nuestras calurosas simpatías.

En la semana que acaba de transcurrir hubo un estreno en el teatro Nacional. La obra, de cuyo nombre no quiero acordarme, es una de tantas equivocaciones de la juventud, y no hay nada más que decir sobre ella. Pero lo singular del caso, lo que importa un síntoma de algo que no debe pasar sin censura, es que un teatro lleno de muy distinguida concurrencia ha aplaudido estruendosamente la obra y aclamado al autor, a título de complacencia y relación personal. El prejuicio era tan manifiesto, que al finalizar el primer acto, en el que nada pasa ni se vislumbra, se obligó ya a salir al autor para ofrecerle las primicias del triunfo. Si queremos tener arte dramático propio, es necesario que nuestro público aprenda a distinguir entre la amistad o consideración personal y la impresión artística, y que no conteste a quien le consulta acer-

ca de una obra suya, que le parece él muy buen mozo. Quien desee ser grato personalmente a una persona digna de estimación, invítela a comer en su casa, o a dar un paseo en automóvil; pero no vaya al teatro a aplaudir insinceramente sus debilidades. Eso es engañar al autor y faltar el respeto al arte.

1907.

«APARIENCIAS»

NOVELA POR FEDERICO GAMBOA

La poesía, y más especialmente la poesía lírica, ha sido hasta ahora el lujo y la gala de la incipiente literatura hispano-americana, el único género que, si bien sofocado a menudo con verdaderos matorrales de producciones farragosas, insípidas y ramplonas, ofrece ya, a contar de las primeras décadas del siglo, respetable número de composiciones de mérito. En los demás géneros, los frutos sazonados, o no existen, o son excepciones rarísimas. Y en cuanto a la novela, los escasos ejemplares dignos de tomarse en cuenta, como la celebrada y popular *María,* o la bella *Cumandá,* del ecuatoriano León Mera, más parecen idilios o poemas en prosa, pinturas de la naturaleza y cuadros de la vida, que verdaderas novelas, según hoy se entienden y cultivan en las naciones de Europa.

No me propongo ahora estudiar las causas de ese fenómeno, por otra parte muy obvias. Sean cuales fueren, es lo cierto que empieza a notarse en algunos escritores hispano-americanos una tendencia a lanzarse en las corrientes de la novela contemporánea, y creo no equivocarme al afirmar que esa tendencia de buen augurio, que sólo cuenta entre nosotros un representante, joven y meritorio, es especialmente sensible en Méjico, donde el drama ha despertado también más interés que en parte alguna de América. A esa nación pertenece Federico Gamboa, joven secretario de la legación meji-

cana acreditada ante nuestro gobierno, y autor de la novela *Apariencias,* tan leída, comentada y juzgada en el último invierno. Quiero manifestar aquí, con entera franqueza, la impresión que de ella he recibido.

El tema no es otro que el favorito de la literatura francesa contemporánea en el drama y en la novela: el adulterio. En su elección por parte de Gamboa ha influído sin duda su predilección manifiesta por dicha literatura, en cuyo ambiente el escritor se ha formado. Podría ya tacharse de excesivo el uso que tan continuamente se hace del manoseado asunto; pero no hay por qué condenarlo en redondo, si el nuevo excavador acierta a extraer de la mina oro escondido. ¿Lo ha logrado el distinguido escritor mejicano? No, a mi juicio. Trátase simplemente, en *Apariencias,* de lo que podría llamarse un adulterio fisiológico, y como tal, más interesante para el médico que para el artista. El caso de Elena y Pedro está llamando a gritos al médico y al boticario. Son dos enfermos de apetitos carnales, a quienes no les hubiera sentado mal un poco de alcanfor. En esa pasión no hay interés moral alguno, ni nada que pueda prestarse a un verdadero análisis psicológico. No es más que la pasión brutal del instinto ciego e irresistible, desarrollada, no entre personas rústicas o primitivas, cosa que hubiera podido presentar el interés simple y vigoroso de las fuerzas naturales, sino entre gente de alta posición social y espíritu refinado, de la cual había derecho a esperar algo más delicado y selecto. En tales esferas sociales el ciego instinto físico toma necesariamente carácter de indigencia o depravación moral, en alto grado estériles y repugnantes. No digo que no haya seres como esos en el mundo: afirmo sí que no merecen que el artista les haga el honor de acordarse de ellos.

En *Apariencias,* sea dicho en justísima alabanza de su autor, no hay tesis, propiamente hablando. El novelista no se propone demostrar determinadamente esto ni aquello, ni menos resolver problema alguno. Sabe que tan estéril empeño, sobre desnaturalizar la obra artística, privándola de la desinteresada contemplación del

mundo y de la vida, que el narrador necesita, no conduce a ninguna parte, supuesto que el novelista mismo, incurriendo en una especie de petición de principio, es quien inventa las cosas y personas que han de servirle para la comprobación de su tesis. Para demostrar cualquier cosa, para resolver problemas, para hacer valer datos y « documentos experimentales », el razonamiento y la estadística como base y el alegato o la exposición científica como forma, valen y valdrán siempre infinitamente más que cien mil novelas. El valor de éstas depende exclusivamente de la suma de hermosura que de su concepción y ejecución pueda exprimirse, bien que para alcanzar la grande y verdadera hermosura importe mucho tener muy en cuenta las verdades fundamentales de la vida y de la naturaleza humana.

Pero, como de toda obra artística pensada con cierto brío, despréndese sí de *Apariencias* un concepto general del hombre y de la vida, que ya apunta su título, y que sería horrible y desesperante, a pesar de la singular serenidad, buen humor y frescura con que el autor implícitamente lo expone, si no fuese, como en realidad es, una escéptica paradoja.

He aquí la prueba. Pedro, muchacho excelente, brioso y de talento, dotado de las más bellas cualidades físicas y morales, según nos asegura el autor, es salvado por don Luis, amigo de su padre y también cumplido caballero, de que los franceses invasores de Méjico le peguen cuatro tiros. Y no sólo le salva la vida, sino que se convierte en su protector y consejero perpetuo y generosísimo, le pone en carrera, mejora su caudal, le adiestra en su propio estudio de abogado, y al retirarse del foro, le deja la más brillante perspectiva de fortuna en su numerosa clientela. El padre más amoroso, más sabio y más discreto no hubiera podido hacer más por su hijo queridísimo que lo que por Pedro hizo don Luis. El padre del primero, moribundo, hace que el joven jure amor y fidelidad eternos a su generoso salvador. Don Luis, de cincuenta años, pero todavía fuerte, se casa con una distinguida y hermosa joven, y Pedro, ese mozo sin par, instruído, de carácter íntegro, alma sensible y co-

razón recto, sin que nada indique en él locura o depravación moral sobreviniente, « sin ser malo ni estar pervertido », sin poder siquiera invocar como descargo la fascinación de un amor primero, de una sensación nueva, pues amaba con entusiasmo a la linda veracruzana Magdalena, y era de ella tiernamente correspondido, se encapricha furiosamente por Elena, la esposa de su noble protector, y después de una lucha meramente retórica consigo mismo, en que no llega a poner en práctica un solo remedio enérgico, se entrega a su apetito, hace ceder a Elena, y roba infamemente la honra y la felicidad de don Luis. Al mismo tiempo, rompe con Magdalena, a quien tanto amor debía, sabiendo que la condena a desventura perpetua, y tal vez a muerte. La consecuencia que fluye necesariamente de tal argumento es ésta : al hombre más excelente y honrado, más moral y más culto, sin dejar de serlo en todos los otros órdenes de la vida, le es fácil, llegado el caso, cometer y repetir mil veces, por carnal capricho de mujer, la más negra, la más atroz de todas las villanías, hacer añicos, con pleno conocimiento de causa, el honor, la ventura y la existencia del protector nobilísimo a quien todo lo debe, incluso la vida. El amor, la amistad, el deber, la gratitud filial, todos los grandes sentimientos y todas las santas virtudes, como tarde lo sospecha don Luis, al fin de la página 592, no son más que *apariencias :* de ahí el título de la novela. No se reduce, pues, ésta a pintarnos un caso de perversión moral, o un impulso criminal y acaso irresistible de pasión verdadera, lo cual nada tendría de censurable, siendo natural y necesario que la novela refleje con sinceridad y valentía las miserias e imperfecciones del mundo ; sino que tiende visiblemente, por sus menores detalles y por el ambiente que se respira en ella, a sugerirnos la convicción de que todo, o casi todo, en la vida está templado en el diapasón moral a que Elena y Pedro se ajustan, y que sólo por un estado accidental de indiferencia, por falta de excitación sensual o de interés egoísta, puede rodar en tonos más altos la música de las almas.

Pueril sería detenerse a demostrar prolijamente la inconsisten-

cia de semejante cimiento, tanto más, cuanto el sofisma salta a los ojos en cada página del libro. No hay que darle vueltas: Pedro, por todo lo que hace y por casi todo lo que dice, desde la segunda parte en adelante, es un corazón nativa y esencialmente canalla. ¡ Lucido estaría el mundo, si no gastase más caballeros, más jóvenes aprovechados y rectos, que individuos al uso del hijo del médico de Villanueva! No sería el caso de escribir novelas para ponerlo en claro, sino de formar a toda prisa sociedades de destrucción universal para lograr que reventase el mundo.

El conflicto de *Apariencias,* en sus líneas generales, no es más que una derivación de *Parisina,* de *El castigo sin venganza* (ambas fundadas en idéntica crónica o tradición italiana) y de *Un drama nuevo.* Pero ¡ qué superior complicación y alcance los de estas tres hermosas creaciones! En la primera, la esposa es impulsada al crimen por un verdadero amor anterior a su matrimonio, contra su voluntad celebrado; el amante, hijo bastardo del esposo de su adorada, por vengar a su madre seducida con vil engaño, y por despecho contra el que le robó su novia, de la cual le separó como indigno por su condición de bastardo, de que sólo él era causante. En el drama de Lope, el amor nace también poco antes del matrimonio destinado a hacerlo culpable, y se acrecienta y triunfa favorecido por los devaneos mujeriles del duque y su desamor y descortesía hacia su esposa Casandra. Y todavía, en estas obras no se pretende presentar como nobles y dignos a los amantes, ni su delito como cosa natural y frecuente, sino sólo pintar con sombríos colores el cuadro trágico y tremendo de un hombre a la vez padre, esposo y príncipe absoluto, que condena a muerte a su hijo y a su esposa en castigo de sus criminales amores. En cuanto a *Un drama nuevo,* obra a la cual recuerda todavía más *Apariencias,* también el amor de Edmundo y Alicia era anterior al casamiento de ésta con Yorik, a quien se unió por agradecimiento y por satisfacer los vivos deseos de su madre moribunda. Por otra parte, el adulterio no es más que mental; la nobleza de alma de los amantes brilla a cada paso, inspirando simpatía por su desdicha y admira-

ción por sus sinceros esfuerzos, y así su sobresalto, sus acerbos y constantes remordimientos resultan verosímiles y sirven de correctivo moral al profundo y delicado amor que los encadena.

Claro está que la falsedad del pensamiento que en *Apariencias* se muestra como fundamental y dominante, daña esencialmente el mérito de la obra como creación artística. Yo no puedo admitir, como algunos, que el arte sea mero asunto de ejecución, o virtuosidad, empleando el término italiano. El arte es manifestación total y armoniosa del espíritu, y al espirítu todo se dirige, arrancando sus ríos de hermosura de las verdaderas fuentes de la vida. Si el artista comienza por ofender nuestra inteligencia con conceptos notoriamente falsos, explícitos o implícitos en su obra, se gana en aquélla un enemigo que empaña y disminuye la intensidad y armonía del goce estético. Por eso lo que es falso en lo moral o en lo histórico, es también antiartístico. El canto a San Martín, de Andrade, con tanto brillo ejecutado, es esencialmente defectuoso, aun del punto de vista del arte puro, porque no se refleja en él con verdad su gran carácter histórico. No ver en el arte sino la ejecución ampliamente entendida, por importante que sea, es degradar su excelsa naturaleza, su trascendencia espontánea, su gran poder representativo, para convertirlo, dando razón a la falsa teoría estética de Spencer, en frívolo juego de imaginación y de ingenio. El arte, tan estrechamente concebido, no tendría más importancia que los adornos y chucherías de un salón elegante, y la divisa del *arte por el arte,* inconmovible cuando se la entiende de otra manera, sería sólo propia de artistas retóricos y alejandrinos.

El espíritu que se desprende de *Apariencias* es, en mi sentir, malsano y disolvente. Es una inoculación, hecha con la mayor frescura y naturalidad del mundo, y casi con regocijo, del más concentrado virus escéptico, propio de ciertos ángulos intelectuales de París, pero poco en armonía con los elementos relativamente nuevos y sanos de las sociedades americanas. Y en vano se han aducido en su abono los continuos tormentos de Elena y Pedro en la

tercera parte de la obra. Tales tormentos, en los que el verdadero remordimiento no entra por nada, son de baja índole e inverosímiles, porque no pueden caber en espíritus tan vulgares, egoístas y torcidos. Por lo demás, ese espíritu malsano a que aludo, no brota solamente de la concepción general de la obra, sino asimismo de las ideas y sentimientos de los personajes principales, de los rasgos más ligeros, de los menores detalles. Todo respira en ella un escepticismo radical y calumnioso, empeñado en no admitir nada serio, noble y verdaderamente bello en los sentimientos humanos, en poner al hombre, siempre y en todo, a nivel de los brutos, o quizá más bajo. De los innúmeros rasgos que podría citar, véase este solo, que vale un Perú, a propósito de la decisión de Pedro de pasar una noche borrascosa con mujeres de vida airada, cuando ya estaba a punto de consumarse el adulterio. « Mientras Elena trataba de defenderse con los auxilios de la religión, Pedro, que no era malo ni estaba pervertido, *pero que era hombre,* resolvía incitarse deseos bastardos y adormecidos, y dar insípido alimento a sus apetitos carnales ». Para Gamboa, pues, el hombre no necesita ser malo ni estar pervertido, para cometer todo género de bellaquerías: le basta y sobra con *ser hombre.* Esto, y dar carta blanca y patente limpia a todos los criminales o viciosos, viene a ser una misma cosa. Y lo peor del caso es, del punto de vista artístico, que tan negra doctrina a cien leguas se advierte que no es fruto de la amarga experiencia del autor, joven, feliz, alegre, simpático y excelente, sino mera retórica naturalista.

No hay en esta novela caracteres verdaderamente interesantes y bien estudiados. De Pedro ya tenemos noticia. No es fácil descubrir en él elementos intelectuales de fuerza, ni complicación alguna, a pesar de su jerarquía y sus estudios. Sabemos de él que es abogado, y vemos que es frenéticamente lascivo. No hay más, y es poco. No existe en su naturaleza verdadero impulso de virtud, arrollado por el amor victorioso. Es un espíritu mezquino, afeminado y canijo; un colegial con vicios de hombre maduro. No en vano, siendo apenas adolescente, atraíanle a Méjico desde su al-

dea, más que otra aspiración, aquellas ansias de que nos da cuenta el autor en el sucio cuadro de la página 105 y 106. Tanto él como Elena son almas vacías, sin más anhelo ni otro impulso que el erotismo vicioso. Lograda la posesión, el autor nos dice en la página 497 que « querían separarse cada día, decirse adiós frente al cadáver insepulto de su cariño mutuo » ; y en la página siguiente añade que « se engañaban a sí mismos, hacíanse creer en la recíproca existencia de un afecto ». Lo único que continuaba ligándolos era « la posesión mutua, ese pulpo voraz cuyos tentáculos son los recuerdos, que abrazan y rodean a la víctima uno tras otro, sin descanso ni conmiseración ». No fueron, pues, capaces de verdadero amor, siquiera fuese profundamente criminal. Éste se caracteriza precisamente, en las personas de cierta elevación moral, por su persistencia después de la posesión. Cuando el apetito material no le ha dado origen, su satisfacción tampoco puede matarlo. ¡Qué abismo entre el furor de Pedro y Elena y esa dulce compenetración de las almas, propia del amor verdadero! ¡Qué bien conocía Elena a Pedro, cuando « se le entregaba tanto por embargarle el pensamiento y dejarle sin fuerzas ni apetitos! ». Pero ¿qué interés artístico tiene toda esta larga, odiosa y repugnante pintura de tan feroces arrebatos? Con ingenuidad declaro que, para mí, ninguno. Las vacas y los toros me interesan más, mucho más.

El novelista ha querido pintarnos en don Luis un hombre de mundo, algo escéptico, de saber y experiencia, a quien un amor tardío, pero intenso, lleva tiránicamente al matrimonio, del que fuera enemigo; pero la verdad es que resulta inocente y cándido en grado heroico. Entre mil otros indicios, sorprende a su esposa en llantos y tristezas frecuentes, y a Pedro aparentemente decidido a ausentarse, según le confiesa, por sentirse enamorado, y nada sospecha, y detiene a Pedro. Nota que Pedro y Elena se tratan con desusada tirantez y embarazo, y nada columbra tampoco, no obstante los temores que antes de casarse le inspiraba la desocupada juventud de su protegido. Halla esa juventud ocupación dignísima en Magdalena, y don Luis, « por ser grato a su esposa », que

encontraba a Pedro « muy mal empleado », le decide a quebrar con su novia. La experiencia, el saber, la perspicacia de don Luis no aparecen por ninguna parte. No es sino un buen señor. Y su carácter se deprime todavía más, hasta inspirar más risa que lástima, cuando, en el inaceptable y borroso desenlace, no sólo le falta ánimo para matar a la criminal pareja por él sorprendida infraganti, sino para arrojar de su lado a la adúltera; y so pretexto de dejarles la vida como castigo, se convierte al fin, a lo que parece, en encubridor de los resbalones de su mujer. ¡ Y ese Pedro, pura boca, pura retórica, que se decide a todo y no hace nada, quiere irse y no se va, quiere matarse y no se mata, ruega a Dios que don Luis le quite la vida, y se promete vivir si el marido burlado se la otorga en gracia! Es de suponer que acabaría por reírse a su sabor con Elena, o con otra, del bárbaro castigo a que, casi con lástima, y temiendo pecar de severo, los condenara don Luis.

Queda Magdalena, única figura simpática. Pero Magdalena no es más que una muchacha buena, linda y enamorada.

Otro grave defecto de *Apariencias* es, en mi concepto, la falta de *objetividad,* de contemplación desinteresada y leal de la realidad; la fuerte tintura de ideas y sentimientos personales con que el autor tiñe muchas de sus páginas, destinadas a sugerirnos impresiones del mundo. Reconozco que para salvar este escollo el artista objetivo necesita hacer uno de sus mayores esfuerzos, y que son muchos los escritores distinguidos que no han logrado salvarlo. Pero yo tengo fe en las fuerzas de Gamboa, y creo que, si se empeña, podrá obtener en este difícil punto la victoria. Tomaré sólo una fase de ese inoportuno personalismo, a fin de no ser prolijo.

Gamboa no cree en ninguna religión positiva, es racionalista y anticlerical decidido, y esa antipatía le lleva a pintarnos ciertas cosas que con la religión o sus ministros se relacionan, no como son en verdad, sino como él desearía que fuesen, o como su espíritu escéptico se las explica. Todos los personajes de su novela, del sexo masculino, son racionalistas... exactamente como el autor

que los engendró. Lo es don Luis, y Pedro, y el padre de éste, y Antonio, el amigo de Pedro. Sólo las mujeres son religiosas y creyentes, a título de seres de sentimiento puro (¡la eterna vulgaridad!). Otros novelistas sacan a relucir ortodoxos en sus novelas, pero con el único fin de ponerlos en solfa, haciéndolos aparecer como ignorantes, sandios, mentecatos o hipócritas, cosa sencillísima, sin más quiebra que el peligro de que algún novelista creyente, como tantas veces se ha visto, les vuelva la oración por pasiva. Gamboa, más templado, y deseoso de evitar todo derrame de bilis que le amargue su buen humor, amigo de travesuras, deja reflejar su espíritu en su novela, contentándose con la eliminación de esos para él antipáticos personajes. Y que la realidad rabie, si quiere. Según el autor, o según don Luis (no se sabe a punto fijo), « el racionalismo es la sola escuela posible para los espíritus superiores », por lo cual se ha decidido que todos los principales personajes de la novela lo sean. ¿Qué importa que hayan sido y sean creyentes fervorosos muchos de los más altos espíritus del siglo y de todos los siglos? Con afirmar que no fueron sinceros, estamos del otro lado. Por lo visto, el escritor *naturalista* no debe recoger datos y *documentos* sino en tanto que sus resultados estén de acuerdo con sus personales preocupaciones. Sea; pero lo que es esta vez, el racionalismo no sale muy bien librado que digamos con la *superioridad de espíritu* de los personajes de *Apariencias*. No habrá ortodoxo discreto que no se los ceda con gusto.

Hablando de los estudios de Pedro, dice el novelista que ese iconoclasta sin entrañas que se llama racionalismo, devoró de una dentellada las creencias del estudiante, y para que no quede en duda su opinión al respecto, añade: « Pedro sintió que el análisis las barría, las echaba fuera sin condolerse en lo más mínimo ». Agrega en seguida que, cometiendo un pequeño fraude con sus novísimas convicciones, insistía el muchacho en descubrirse ante un entierro (pág. 159). De modo que todos los más arduos y trascendentales problemas que traen perpetuamente conmovido al mundo y preocupados a los más profundos pensadores,

entre los cuales figuran eminentes ortodoxos, quedan, con anuencia del autor, resueltos en un verbo con cuatro onzas de lógica averiada y mal digerida por un estudiantillo de tres al cuarto, que se permite el lujo de desdeñar, como cándidas y pueriles, creencias que han servido en todo tiempo de alimento a espíritus verdaderamente superiores. Francamente, señor Gamboa, esto importa colocarse, con modestia excesiva, como pensador, al mismísimo nivel... de Pedro.

La antipatía religiosa ha hecho incurrir a mi inteligente amigo en otra falsedad de primera marca. Nada más característico ni más intenso que la fe religiosa, y aun la superstición, en las pequeñas aldeas, entre la sencilla gente de campo, ajena a racionalismos y filosofismos de escuela, en comunión íntima con la naturaleza reveladora de Dios, y entregada sin resistencia a la natural y profunda religiosidad del espíritu humano. Pero al autor de *Apariencias* le ha parecido conveniente arreglar las cosas de otro modo, y con motivo de la entrada de los franceses en el villorrio de Villanueva, empieza por decirnos, con aire de observador indiferente, algo verdaderamente nuevo, a saber, que « en las grandes crisis, la gente del campo es por lo general descreída » ; y en seguida, juzgándonos ya amansados con ese introito, nos pinta con delectación morosa el cuadro absurdo de una pequeña población rural indiferente y rebelde a la campana que hacía desesperadamente gemir el señor cura, llamando a sus feligreses a misa y rogativas por la salvación de vidas y haciendas. ¡ Todos estaban ocupados en esconder sus tesoros, y no tenían media hora disponible para un acto piadoso !

¿ Es esto observación imparcial ? ¿ Es arte sincero ? Decididamente, el novelista olvidó esta vez el pensamiento de Diderot, puesto por él mismo como epígrafe al frente de su novela.

No es menos antojadiza la descripción de los preparativos hechos en la iglesia de la Profesa por sacristanes y monaguillos para el próximo matrimonio de Elena y don Luis, durante los cuales aquéllos andan comiendo pan, fingen tropiezos para rodar abraza-

dos por el suelo, se reparten sopapos y profieren sucias palabrotas. ¿Quién no ve que hay aquí, como en lo relativo a las pláticas del cura de Villanueva, y en muchos otros pasajes que no cito por no extenderme demasiado, un gusto, un prurito escéptico, puramente subjetivo, de mostrar, hasta en escenas tan nimias, habitualmente profanadas y vulgarizadas las cosas más respetables?

Véase cómo la tendencia naturalista francesa de nuestros días impulsa a la pintura de escenas torpes y groseras, inventándolas, si no existen, con *apariencias* de observación serena y con insulto de la verdad más palmaria. ¡Qué modo de idealizar tienen estos señores « naturalistas », y qué grande, qué noble, qué hermosa y hasta qué verdadera aparece la intemperante idealización romántica hacia arriba, al lado de esta odiosa y miserable idealización hacia abajo!

Aun en la bella descripción siguiente de la ceremonia religiosa en el templo, en la que parece que el autor ha procurado dominarse para aprovechar los grandes elementos estéticos que ella le ofrecía, el rasgo anticlerical se le ha escapado de la pluma para ir a lanzar su agria nota discordante y su borrón indeleble en aquello de « las regiones remotas de que (los sacerdotes) *se dicen* representantes ». ¿Cómo su seguro instinto de artista no le susurró al oído que tal salida enfriaba los tonos cálidos del cuadro, destruyendo de un golpe la solemnidad y unción religiosa de que debía fluir su majestuosa hermosura? ¿Es cuerdo llevar al templo mismo las preocupaciones escépticas, cuando se aspira a pintar artísticamente, con penetración y hondura, no como hueca pompa decorativa, sus fiestas y ceremonias más imponentes? ¿Tuvo acaso miedo el señor Gamboa de la sonrisa burlona de sus compañeros de secta, por la cual se apresuró a guiñarles el ojo desde la iglesia? Valiera en tal caso más que se hubiera abstenido, pues es indudable que para describir con verdad y alta belleza ceremonias y costumbres, es menester sentir al menos alguna simpatía por ellas. El que ama está en cierto modo dentro del objeto amado, le conoce y observa a fondo, en sus más secretas intimidades, iluminado por el mismo

cariño que le profesa. El que aborrece o desprecia queda fuera y a distancia del objeto despreciado o aborrecido y se halla siempre expuesto a desconocerle, calumniarle o falsearle. Para convencerse de esto basta recordar cuánto ha contribuído la fe acendrada de Pereda a la hermosura artística de la fiesta de iglesia por él descrita en uno de los primeros capítulos de su incomparable *Pedro Sánchez*.

A la misma causa de alejamiento y desdén hay que atribuír el resbalón del novelista en la confesión de Elena, ya próxima al adulterio, cuando el sacerdote cree haberse excedido *excomulgando* a la joven, sólo porque le prohibió la comunión, en virtud de no poder absolverla en aquel momento. Bien se ve que Gamboa no frecuenta el confesonario.

Pero ¿no hay, por ventura, nada bueno o interesante en esta novela, tan severamente analizada? Si lo hay, en mi sentir, y mucho; sino que he preferido echar por delante todos los gravísimos cargos que me ha sugerido su lectura, para darme el gran placer, ya bien conquistado, de terminar este juicio, prodigándole los elogios que conceptúo de la más estricta justicia.

El mérito de esta novela está realmente, para mí, en casi todo lo que es en ella accesorio o le sirve de marco, así como en su parte externa, en su factura. Este mérito, siempre considerable en las obras artísticas, lo es aquí doblemente, por la gran extensión que el autor, como si hubiese previsto que ahí debían resonar los más nutridos aplausos, ha dado a los preliminares y a lo que puede llamarse el escenario de su novela. Tiene ésta 602 páginas; pero su acción propiamente dicha, el drama de amor, no comienza hasta la página 346. Más de la mitad está, pues, destinada a lo preliminar y accesorio. Entre esto, debe citarse ante todo el primer capítulo, que, salvo la incredulidad campesina de marras, es en verdad excelente y forma un cuadro completo. El rasgo final, en que se pinta la muerte heroica del tío Lucas, único defensor de su aldea contra el extranjero invasor, es hermosamente trágico y de eficacia admirable. Aun el haber hecho del veterano un sér casi

inconsciente, en cuyo cerebro queda un solo rayo de luz, el sentimiento de la independencia nacional, es un rasgo de inspiración verdadera, que realza extraordinariamente el cuadro y su principal figura, comunicándoles trascendencia simbólica y grandeza representativa de ese instinto generoso que impulsa a los pueblos viriles a preferir la muerte a la ignominia. Al lado del tío Lucas, Pedro aparece todavía más insubstancial y pequeño, y acaba de perderse de vista en el fango de sus personales miserias. Ese tipo y ese cuadro son, para mí, la nota culminante del envidiable talento de su autor.

También es cuadro lleno de luz y de vida el de la evacuación de Méjico por el ejército francés. La melancolía propia de toda despedida forma en él extraño y seductor contraste con la reconcentrada alegría del pueblo, que se siente dueño otra vez de sus destinos.

Este aliento sano, varonil y heroico que corre por toda la primera parte del libro, resulta en realidad incongruente con los caracteres entecos y las acciones viciosas, con olor a *pacholí,* que llenan y dominan la segunda y tercera, formando el verdadero asunto de la novela, donde se refleja más bien una sociedad muelle, gastada y enamorada de los deleites sensuales. De ahí nace que, en vez de un todo orgánico y bien trabado, creamos ver en *Apariencias* algo como dos obras distintas unidas por simple superposición. Su amplio y hermoso marco parecía destinado a encerrar una pintura de índole muy diferente, llena de vigor y de fuerza. Esa incongruencia se debe a que la primera parte ha sido inspirada por una observación directa y un sincero sentimiento nacional; mientras la segunda es sólo una *superposición* literaria, un contagio, llevado a Méjico, del relajamiento parisiense.

Es, sin embargo, admirable, aun dentro del drama mismo, la habilidad, la gradación sutil y delicadísima con que el novelista nos muestra el desarrollo de la pasión sensual de Pedro y Elena, desde su más incógnito germen hasta su explosión y triunfo definitivo. Y no hay que citar más, pues por donde quiera asoma la mano del

artista dotado de seguro instinto, y la habilidad técnica, que, dada la juventud y escasísimas obras del autor, aparece como conquistada por asalto. Descúbrese también por todas partes al observador de raza, sobre todo en las manifestaciones externas y en las mil interesantes menudencias de la vida.

Gamboa describe sin exceso, con facilidad y precisión siempre, y muchas veces con vigor. Es lástima que abuse de ese procedimiento que consiste en prestar voluntad e intención a todos los objetos descritos, tan ocasionado, por poco que el escritor se descuide, a dar en lo falso y amanerado. En tal caso se encuentra lo que nos dice de la notas desprendidas de la orquesta, en el baile en casa de don Luis, pintura en que todo resulta caprichoso y sin base de realidad. También se presta a censura la frecuente aplicación que hace Gamboa de ese procedimiento, en que tan maestro es Pereda, a las descripciones de paisajes naturales, pues aparece como queriendo suplir con ingeniosidades de salón el verdadero y libre sentimiento de la naturaleza. Otras veces es el condenado prurito *naturalista* quien le extravía, echándole a perder descripción tan hermosa como la que comienza en la segunda mitad de la página 204, con su detestable remate, que parece inspirado por una lascivia senil.

El estilo es oro de ley. Sobrio, firme y sencillo, corre y salta con agilidad y frescura de un extremo al otro de la obra. En cuanto al lenguaje, no faltan errores manifiestos, que es prudente atribuír a precipitación o descuido, en vista de sus discretas condiciones generales. Tampoco son admisibles (ni aun lo serían en verso) ciertas inversiones violentas en frases interrogativas en que entra el adverbio *no,* usadas frecuentemente por el distinguido escritor.

Resumiendo, mi opinión acerca de *Apariencias* es esta : una obra falsa e insubstancial en su esencia, en el drama de pasión que le sirve de fundamento, extraviada y deletérea en su espíritu, e incapaz, en tal sentido, de resistir una crítica algo severa ; pero de mérito relevante en su considerable parte preliminar y accesoria, y en las

condiciones generales de su ejecución literaria, dignas de un artista experimentado.

¿Qué falta, pues, a su autor para conquistar de un modo definitivo puesto eminente, no sólo en Méjico, sino en las letras castellanas contemporáneas? Olvidarse, cuando escriba una nueva novela, de la moda *naturalista,* que ya va dejando de serlo, de sus preocupaciones de escéptico por sugestión, de sus íntimas y poco justificadas simpatías y antipatías, de todo cuanto pueda limitar o empañar la visión plena y desinteresada del mundo, con sus grandezas y sus miserias, sus crímenes y virtudes, sus luces y sus tinieblas; y después... desdeñar lo superficial, efímero y pasajero, aspirar a ser más psicólogo que fisiólogo, y clavar su penetrante mirada de artista en las raíces profundas de la vida.

Diciembre de 1892.

ÍNDICE

Colón y la poesía 3
Manuel Tamayo y Baus 83
La raza en el arte 145
Del espíritu nacional en la lengua y en la literatura 165
Domingo D. Martinto. Prólogo a sus poesías 189
La poesía civil 207
Discurso de inauguración del Ateneo, el 26 de abril de 1893 224
Poesías de Rafael Obligado. Segunda edición, revisada y aumentada 232
Conversaciones de arte : Vianna da Motta 241
— Pedagogía musical 245
— La crítica y la verdad 250
Traducciones de Horacio, por el doctor Osvaldo Magnasco 255
Sobre *Belkiss* 266
Juan Agustín Barriga 271
José Manuel Estrada 278
Asociaciones literarias 281
Cirano de Bergerac 288
Escenas y perfiles 294
El criollismo de Obligado 297
Mecha Iturbe. Novela por César Duayen 306
El *Hamlet* de Novelli 312
Representaciones del Odeón : *La hija del mar. La locura de amor* 317
Crónica dramática 323
Crónica dramática : Representaciones de Coquelin : *Le gendre de M. Poirier. Le voleur. La joie fait peur. La mégère apprivoisée. Le duel* 329
Crónica dramática : Tallaví en *Los espectros*. Representaciones de Coquelin : *L'arlésienne. Le député de Bombignac. Le bourgeois gentilhomme* 336
Crónica dramática : *Nos bons villageois. Tartuffe* y *Les précieuses ridicules. Notre-Dame de Paris*. Thuiller. Un estreno en el Nacional 341
Apariencias. Novela por Federico Gamboa 347

prop
subc
la art

LS
O985e
287594
Author Oyuela, Calixto
Title Estudios literarios.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU